Arthur Schnitzler

Alexander Salkind

Arthur Schnitzler

Eine kritische Studie über ::
seine hervorragendsten Werke

von

Alexander Salkind

Berlin-Leipzig
Modernes Verlagsbureau
Curt Wigand
1907

Artur Schnitzler 1909.

Arthur Schnitzler

Eine kritische Studie über seine hervorragendsten Werke

von

Alexander Salkind

Berlin-Leipzig
Modernes Verlagsbureau
Curt Wigand
1907

Meinem Freunde

Siegfried Osten-Mar

zugeeignet

Inhalt

Seite

VORREDE 11
1. Arthur Schnitzler 13
2. Anatol, sieben Einakter, 1893 16
3. Märchen, Schauspiel in 3 Akten, 1894 25
4. Sterben, Novelle, 1895 33
5. Liebelei, Schauspiel in 3 Akten, 1895 35
6. Freiwild, Schauspiel in 3 Akten, 1896 43
7. Die Frau des Weisen, Novelletten, 1898 50
8. Das Vermächtnis, Schauspiel in 3 Akten, 1898 . . . 52
9. Parazelsus, die Gefährtin, der grüne Kakadu, 3 Einakter, 1899 57
10. Reigen, 10 Dialoge, 1900 71
11. Der Schleier der Beatrice, Schauspiel in 5 Akten, 1900 76
12. Lieutenant Gustl, Novelle, 1900 83
13. Frau Berta Garla, Novelle, 1901 85
14. Lebendige Stunden, 4 Einakter, 1902 87
15. Der einsame Weg, Schauspiel in 5 Akten, 1903 . . 98
16. Die griechische Tänzerin, Novellen, 1904 108
17. Zwischenspiel, Komödie in 3 Akten, 1905 110
18. Der Ruf des Lebens, Schauspiel in 3 Akten, 1905 . 117
19. Der Puppenspieler, Studie in 1 Akt, 1906 121
20. Dämmerseelen, Novellen, 1907 127

Motto:

Der wahre Virtuose spottet bei sich über jede uneingeschränkte Bewunderung, und nur das Lob desjenigen kitzelt ihn, von dem er weiss, dass er auch das Herz hat ihn zu tadeln.

(Lessing, Hamb. Dramaturgie.)

Vorrede

In dem vorliegenden Buche habe ich es mir zur Aufgabe gestellt, in ausführlicher Weise die in Buchform erschienenen Werke Arthur Schnitzlers (von „Anatol" bis „Puppenspieler") zu besprechen, ihren Inhalt in Kürze mitzuteilen und daran eine möglichst sachliche Kritik zu knüpfen.

Auf das Verhältnis Schnitzlers zu den verschiedenen Schulen und Dichtern durfte ich schon deshalb keine vorwiegende Rücksicht nehmen, weil dies speziell in den Rahmen dieser Studie nicht gepasst hätte. Ich hoffe, noch Gelegenheit zu finden, diesem Thema eine besondere Abhandlung widmen zu können.

Möge das Buch, das dem Wunsche entsprungen ist, einem literarischen Bedürfnisse wenigstens einigermassen abzuhelfen, sich viele Freunde erwerben, möge es zum Verständnisse eines unserer markantesten Wiener Dichter nach Kräften beitragen!

Wien, am 17. Januar 1907.

Alexander Salkind

Arthur Schnitzler ist ein echter Wiener, geboren und gebildet in jener Stadt, von der Grillparzer sagt: „Entnervend weht dein Sonnenhauch, du Kapua der Geister“, er gehört zum „Volke der Phäaken“, das mit „glänzendem Auge stets Sonntag feiert“. Schnitzler ist eine moderne Erscheinung wie sein Anatol, aber er ist geistvoller, unterhaltender und, wiewohl oft selbst ermüdet und erschlafft, bemüht er sich doch stets, die anderen aufzurütteln und aufzuheitern. Obgleich konsequenter Naturalist, bleibt er trotzdem immer in gewissem Sinne Lyriker in seiner Sprache, seinem Fühlen und Empfinden. Schnitzler ist ein hervorragender Psychologe, ein scharfer Beobachter, ein gewandter Stilist und — von Beruf Arzt, er ist ferner ein ausgesprochenes Stimmungstalent. Damit ist alles gesagt! Über seinen Werken, von denen mehrere von übersprudelndem Humor, oft von gewagtester Frivolität erfüllt sind, schwebt ausnahmslos schwermütige, müde Resignation, die zwar geniesst und sich auslebt, doch stets das Bewusstsein in sich birgt: „Ernst ist selbst der Frühling, seine Träume sind traurig, jede Blume schaut von Schmerz bewegt, es bebt geheime Wehmut im Nachtigallenlaut“ und „die holden Wünsche blühen und welken wieder ab und blühen und welken wieder — so geht es bis ans Grab. Das weiss ich, und das vertrübet mir alle Lieb' und Lust,

mein Herz ist so klug und witzig und verblutet in meiner Brust.“ Überhaupt möchte ich Schnitzler als den „Prosalyriker Heine“ bezeichnen; gleich diesem liebt er das Halbe, Sanfte, Träumerische, gleich diesem schwingt auch er sich oft zur beissenden Satire auf.

Seine Charaktere und seine Probleme sind oft Ibsen'sche, sie alle weisen eine Art Übereinstimmung auf, indem sie sich immer wiederholen, jedesmal in einem anderen Kleide, und so jedesmal originell, neu, eigenartig. Ich werde in den einzelnen Fällen dies stets besonders betonen. Die Philosophie Schnitzlers ist die des Spieles, aber die eines herben, melancholischen Spieles, ernst und wuchtig. In seinen Werken verkörpert sich die nahe Verwandtschaft zwischen Novelle und Drama, den Gebieten, auf denen er sich bisher hauptsächlich versuchte; die meisten seiner Dramen sind eigentlich nichts als dramatisierte Novellen, die meisten seiner Novellen sind kleine Dramen. Beide Dichtungsarten greifen bei ihm innig ineinander; darin liegt sowohl ein Vorzug wie ein Nachteil. In der Art und Weise der Verschmelzung von Drama und Novelle steckt eine grosse Kunst, das Unvermögen, wenigstens zumeist, erhabenere Formen auszubilden, bedeutet einen nicht unerheblichen Mangel.

Schnitzler weiss uns stets Wahrheiten ins Gesicht zu sagen, bei ihm treffen Chamissos Worte zu: „das Reich der Dichtung ist das Reich der Wahrheit“. Seine Probleme sind immer dem realen Leben entnommen, seine Menschen naturgetreu und ungeschminkt. Aber schon Goethe meint: „Das Publikum will wie Frauenzimmer behandelt werden, man soll ihnen durchaus nichts sagen, als was sie hören möchten“; und deshalb mögen Schnitzlers Werke manchmal auf so energischen Widerstand stossen.

Schnitzler ist Pessimist, besonders, was die Frauen und deren Tugend anlangt; oder vielleicht sind seine Theorien in diesen Punkten seiner Auffassung nach gar nicht pessimistisch? Ich habe selten gesehen, dass in einem Dichter zwei einander so widersprechende Seelen leben wie in Schnitzler: die eine zarteste, reinste Lyrik, die andere brutalste, echteste Realistik, aber beide geeint — sit venia verbo — durch einen ganz feinen Faden edelster Poesie. „Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen und haben sich, eh' man es merkt, gefunden." Schnitzler ist ein harter Kritiker, der rücksichtslos die Schwächen der menschlischen Gesellschaft geisselt, ganz allgemein, selten mit einer bestimmten Tendenz. Einfach sind die Mittel, mit denen er arbeitet, tief und nachhaltig ist der Eindruck, den er bei allen jenen hervorruft, die ihn verstehen; bei ihm erkennt man deutlich die Wahrheit des Goetheschen Ausspruches: „Tief und ernstlich denkende Menschen haben gegen das Publikum einen bösen Stand." Ungewöhnlich fein sind die Sachen, die er schreibt, ungewöhnlich klein die Zahl derer, die solchen Sachen gewachsen sind; darin aber, dass Schnitzler auch bei den anderen Vielen meistens volle Wirkung erzielt, offenbart sich seine Kunst. Das Problem, das er am öftesten behandelt, ist die Liebe, die ihm nie als Sünde erscheint, sondern bald als eine Bürde, bald als ein Gnadengeschenk, von der Gottheit dem Menschen auf seinen Lebensweg mitgegeben. Schnitzler ist eigentlich eine Art Erotiker, aber einer von denen, die stets kühl und besonnen zu Werke gehen; er kennt die Liebe durch und durch — denn er kennt ja die Frauen, die „seine Welt bedeuten" — aber es fällt ihm niemals ein, sich wider diese Liebe aufzulehnen. Er nimmt sie hin und verleiht ihr greifbare Formen. Dabei ist er sich stets

dessen bewusst, dass niemand sie ganz zu erfassen vermag, dass sie immer von einem zarten mystischen Schleier verhüllt wird, und eben dieses Mystische ist es, das ihn lockt und fesselt.

Auch bei Arthur Schnitzler gibt es manche Abirrungen, manche Fehlgriffe, auch ihm blieb der Dornenweg zur Höhe der Dichtkunst nicht erspart; aber er ringt sich durch mit Kraft und Mut, er kommt dem hehren Ziele nahe, das Feuchtersleben in die Worte kleidet: „Unsterblich sein, das ist der Dichtkunst Los!"

Wie immer man über Schnitzler denken mag, davon bin ich überzeugt, dass niemand seine Bedeutung leugnen wird; und deshalb muss es umso peinlicher berühren, dass man, besonders in Wien, der Geburtsstadt des Dichters, so selten Gelegenheit findet, seine Werke auf der Bühne zu sehen. Man könnte da auf mancherlei Vermutungen kommen . . . .

Wir wenden uns nunmehr der Besprechung der Stücke im einzelnen zu, wobei wir uns an die Reihenfolge ihres Erscheinens halten wollen:

Anatol

7 Einakter, 1893.

Die Ähnlichkeit der Lebensauffassung Schnitzlers mit der Oskar Wildes ist mir am deutlichsten im „Anatol" bewusst geworden. Ein müder Pessimismus, der uns fast immer aus den genialen Frivolitäten des verzogenen Engländers hinter funkelnden kostbaren Versen gleich einem zarten, farbensatten Lichte entgegenschimmert, leuchtet halbversteckt aus diesen ausgelassenen Szenen hervor, das „mezza voce" zwischen grell aufkreischenden Dissonanzen. Schnitzler ist wie Wilde Typen-

dichter; zeichnete Wilde die Karrikaturen des Gesellschaftsmolochs London, so zeichnet Schnitzler den Typus des geistreichen Renaissanzewieners; es ist das Wien des Rokoko, in das wir zurückversetzt werden, um diese reizenden, ganz lose aneinandergereihten Plaudereien zu erleben. Mit köstlicher Treffsicherheit sind sieben tolle, kunstvoll pointierte Situationen hingeworfen, meistens zwischen einem „Er“ und einer „Sie“, nur durch den gemeinsamen Träger dieser Erlebnisse miteinander verknüpft. Aber Schnitzler ist schüchterner als Wilde. Trotz ihrer scheinbaren Gewagtheit sind seine Dialoge oder Triloge von einer graziösen Zartheit und einer beinahe ängstlichen Zurückhaltung. Doch gerade diese Zurückhaltung, die Vermeidung grober Effekte und äusserlicher Theatermotive erzeugt jenes seltsame Gemisch von Stimmung und Dämmerung, das den stärksten Reiz des Buches ausmacht. Schnitzlers Personen leben nicht äusserlich, sie leben innerlich, deshalb kann hier auch von einer Handlung im eigentlichen Sinne nicht die Rede sein; damit ist keineswegs gesagt, dass diese Einakter von der Bühne ausgeschlossen sein sollten. Im Gegenteil! Man hat einzelne Szenen aus dem Anatol mit grossem Erfolge aufführen sehen, so z. B. „die Frage an das Schicksal“ im Jahre 1900 in Wien, mit den Herren Jarno und Sachs und Fräulein Palme. Es muss eben nicht alles Handlung haben, um mit Erfolg aufgeführt zu werden. Diese kleinen prikelnden Szenen, diese Anatolkomödien wirken ganz durch sich selbst und jede für sich allein. Und doch gleichen sie einander wie ein Ei dem anderen. Es ist, kurz gesagt, eine lustige Maskerade voll sprudelnder Originalität,

Schnitzlers „Anatol“ ist ein Vexierspiel, aber seine Marionetten tragen die Maske des Lebens vor ihren Gesichtern; und in der Mitte der tollen

Gruppe steht der Arzt, der Seelendoktor, der mit der menschlichen Seele umzugehen weiss wie mit einem kostbaren, tönenden Instrument. Und der Arzt ist selbst der schwerste Kranke. Wie eine Beichte eigener Jugendtorheit mutet uns das Buch an, aber es ist zugleich die Beichte eines Künstlers, und eines Menschenkenners. Der Arzt Schnitzler ist im „Anatol“ fast grösser als der Dichter.

Schnitzlers Vorbild waren die Franzosen, „Vorbild“ im Sinne von Anregung; denn er ist im „Anatol“ durchaus originell. Aber er brauchte sich den Rahmen für seine Dichtung nicht erst zu schaffen, er hatte einfach auf einem bereits vorgezeichneten Pfade vorwärts zu schreiten. Dieser Pfad war die neue Dichtungsart: die gelehrte philosophische Kauserie von Henri Meunier in den *Scenes populaires* vom Jahre 1836. Gyp mit ihrem „Autours du mariage“, Jeanne Marni gehören zu den ältesten, Prevost, Lavedan, Hervieux zu den jüngsten Vertretern dieser Gattung. Zuerst war Paris, dann Wien die Stätte, wo die neue Dichtungsart zur vollsten Entfaltung gelangte. Der gemütliche, leichtlebige Wiener fand noch mehr als der bewegliche Pariser Gefallen an dem neuen Musenkinde, das im sogenannten literarischen Wien glänzende Triumphe feierte. Der Boden, aus dem Schnitzlers „Anatol“ hervorging, war originell, und der Dichter wusste, dass er sich diesem Boden anvertrauen dürfe, ohne befürchten zu müssen, auf einer allzu schlüpfrigen Grundlage zu entgleisen oder den festen Halt einzubüssen; dieser Halt war stark, da er in der Natur des Wieners selbst wurzelte.

Das Motiv des „Anatol“ ist das „sich ausleben“, dasselbe Motiv wie in Boccaccios „Dekamerone“ und in Macchiavellis „Mandragola“. Überhaupt erinnert „Anatol“, abgesehen von der Form,

mehr an den Italiener als an den Franzosen, er hat etwas von dem melodiösen Schmelz Dante'scher Terzinen an sich. Aber diese Züge treten in der Dichtung nur andeutungsweise zutage, niemals klar ausgeprägt. Sie ruhen wie dünne Schleier über den Szenen, sie rufen ein rhytmisches Auf- und Abwiegen, ein Spiel zwischen Gedanken und Empfindung, Empfindung und Gefühl hervor, ein Spiel, das überaus wohltuend wirkt und uns die Frivolität der episodenhaften Geschichten gar nicht zu Bewusstsein kommen lässt. Dieser Anatol, der stets von halben Empfindungen, halben Gefühlen auf- und abgeschaukelt wird, der von einer Geliebten zur anderen taumelt, ist trotz seines forzierten Zynismus kein Lebemann, kein legendärer Verführer, kein Hedoniker nach dem Muster eines Aristipp, ja er besitzt nicht einmal die frivole Leichtigkeit des Gassenhauerpoeten Pietro Aretino. Anatol ist blasiert, geistreich, er ist, wie ihn Schnitzler von sich selbst sagen lässt, „leichtsinniger Melancholiker", der niemals glücklich, sondern immer unbefriedigt ist, und hinter gemachter Lustigkeit die müde Sehnsucht des Schwärmers und Phantasten verbirgt. Seine Umgangsform ist ein Konglomerat von leiser Ironie und matter Hypochondrie; er ist das Spiegelbild des „modernen Stimmungsmenschen", der eine ewige Sehnsucht mit sich trägt, der alles nur in Farben empfindet, dessen kranke Seele sich ängstlich vor der brutalen Alltäglichkeit des Lebens in sich zurückzieht.

Das Gegenstück zu Anatol ist Max: er ist der genussfrohe Lebemann, ohne Skrupel, ganz seiner Lust ergeben; er lässt das Leben mit gesunder Bonhomie an sich herantreten. Max ist kein Grübler wie Anatol, er ist durchaus frei von jeder überspannten Sentimentalität. Max und Anatol sind Kontrastgestalten; während Anatols Leichtsinn

2*

ungesund und von dem faulen Einflusse seiner Zeit angenagt ist, verkörpert Max den leichtlebigen Humoristen. In diesem scharfen Gegensatze macht Schnitzler die beiden zu einem Freundespaar, und darin liegt eine Hauptwirkung des Buches. Alle Vorzüge aufzuzählen wäre zu langwierig; nur Eines muss noch hervorgehoben werden: im „Anatol" betritt eine ganz neue, eigenartige Persönlichkeit die Bühne. Man kennt sie zwar schon von Ernst von Wolzogen her, aber erst durch Schnitzler ist die Gestalt des „süssen Mädels" zu einer literarischen Figur gemacht worden. Deshalb will ich zunächst in Kürze auf diese neue Erscheinung und ihr Verhältnis zu Schnitzlers Auffassung eingehen:

Das süsse Mädel ist eine ständige Mieterin in Schnitzlers Personenregister; durch seine feine Anschmiegsamkeit unterscheidet es sich vom Typus der gewöhnlichen Prostituierten, es ist mehr Weib als Dirne, mehr Geliebte als gewerbsmässige personne de rue, es nimmt eine Mittelstellung zwischen naiver Dirne und frivoler Mondaine ein. Das süsse Mädel ist von einer geradezu köstlichen Naivität, es ist der „dumme, herzige Tolpatsch", der um seiner selbst willen liebt und geliebt sein will. Ohne gesellschaftlichen Schliff und ohne Bildung hat es eben jene Eigenschaften, die den überfeinerten Grossstädter anziehen und fesseln. Bei der Mondaine sucht der galante Viveur nicht nur die physische Geschlechtsliebe, er sucht bei ihr auch die geistreiche, anregende Unterhaltung der Frau, die mit lasziver Sicherheit über die neuesten galanten Abenteuer des grand monde de ville zu plaudern versteht. Beim süssen Mädel aber sucht er Liebe und Erholung zugleich. Das süsse Mädel ist vielleicht pikant, doch gewiss nicht geistreich, es ist mehr „Landkost", an welcher der übersättigte Lebemann Gefallen findet. Wie sagt

doch Goethe: „Ein Blick von dir, ein Wort mehr unterhält als alle Weisheit dieser Welt!“ Das lässt sich auch vom süssen Mädel behaupten. Es ist das alte Lied, das uns bereits Rousseau vorgesungen hat: „Rückkehr zur Natur“, zur schönen, grossen, gesunden Natur; für jeden Menschen, und wäre er auch noch so vom Luxus und Laster der Grossstadt durchtränkt, gibt es eine Stunde, in der die Sehnsucht nach dem Naturzustande in ihm wach wird; dann wirft er das Kleid der künstlichen Unnatur ab und wird — wie das süsse Mädel — wieder sich selbst gleich, er wird naiv und „unmittelbar“.

Für Schnitzler ist das süsse Mädel — vom Standpunkte des Mannes natürlich — das Weib als solches; seine Frauen sind eigentlich meistens süsse Mädel. Sogenannte anständige Frauen als Hauptpersonen kennt er nur wenige, ebenso wie er nur wenige anständige Männer kennt; das süsse Mädel wird zur schweren Anklage wider den Mann. Wenn Schnitzler den Max sagen lässt: „Was für ein Rätsel wären wir erst für das Weib, wenn es vernünftig genug wäre, über uns nachzudenken“, so ist das eine bittere Ironie auf den „unverstandenen Mann“. „Das Weib“, ruft uns Schnitzler durch das süsse Mädel zu, „ist das, wozu der Mann es macht, in seinem Belieben steht es, das Weib zur anständigen Frau oder zum süssen Mädel zu gestalten.“ (Vgl. Raoul Auernheimer, Einleitung zu „Das rote Kleid“ in „Die Verliebten“.) Hier ist wieder ein wenig Wildescher Pessimismus, der Pessimismus des Mannes gegen den Mann. Schnitzler ist das Gegenstück zu Strindberg. Er hat das Zeug zu einem gediegenen Frauenarzte, zu einem Arzte für die Seelen der — „unanständigen“ Frauen.

Der erste von den sieben Einaktern ist „die Frage an das Schicksal“; es ist „Spiel mit der

Hypnose", die Anatol die Treue oder Untreue seiner Geliebten Cora enthüllen soll. Aber Anatol zögert, die entscheidende Frage zu stellen, er bringt Einwand über Einwand vor, zuletzt drängt er Max aus dem Zimmer, unter dem Vorgeben, er wolle die Wahrheit allein erfahren, da ihm das Mitleid des Freundes unerträglich sei. Kaum ist Max draussen, küsst Anatol Cora wach, ohne die Frage an das Schicksal getan zu haben. So schwach sind wir Menschen, die wir lieber die monate-, jahrelange Pein des nagendsten Zweifels als die rasche, einmalige Gewissheit ertragen wollen.

In der darauffolgenden Szene, „Weihnachtseinkäufe" betitelt, hat der Dichter die beiden Frauentypen seiner Muse einander gegenübergestellt; die vornehme Mondaine und das süsse Mädel. Und die Mondaine lässt dem süssen Mädel sagen: „Diese Blumen, mein süsses Mädel, schickt dir eine Frau, die vielleicht ebenso lieben kann wie du, und die den Mut nicht dazu hatte." Das Ganze ist in den Rahmen einer zufälligen Begegnung am Weihnachtsabende gekleidet. Trotz der tiefen psychologischen Wirkung dürfte dieser Dialog der schwächste, wenigstens der bühnenschwächste sein, während ich den ersten als den besten der Serie bezeichnen möchte.

Im dritten Einakter, „Episode", hat Schnitzler die lächerliche Selbstüberhebung des Mannes über das Weib mit feiner Ironie zum Ausdrucke gebracht. Diese „Episode" verdiente wohl den Namen „Tragikomödie"; der Mann ist wieder, wie fast immer bei Schnitzler, der Besiegte. Anatol glaubt, Bianka habe ihn wirklich geliebt, für ihn freilich sei sie nur „Episode", nur „Stimmung" gewesen. Da tritt seine einstige Geliebte in die Wohnung Max's ein, dem sie hier ein Stelldichein gewährt hat. Sie ist Schauspielerin bei einer Truppe ge-

wesen und eben von einer Tournee aus Russland zurückgekehrt. Max hat Anatol erzählt, dass Bianka jetzt zu ihm kommen werde, und fordert Anatol auf, er möge sich entfernen, damit er sich nicht seine „schönste Illusion“ selber zerstöre. Aber der siegesgewisse Anatol bleibt fest. Als ihn jedoch seine ehemalige Geliebte gar nicht mehr erkennt, da schleicht er sich fort, seine göttlichen Illusionen haben ihn wieder einmal betrogen. Meisterhaft ist die Einkleidung dieses gelungenen Einfalles. Anatol war zu Max gekommen, um seine „Vergangenheit“, sein ganzes „Jugendleben“ bei ihm aufzubewahren. In seiner eigenen Wohnung haben diese Blätter, Blumen, Locken keinen Platz mehr, denn er will sich ganz von seiner Vergangenheit frei machen und ein neues Leben beginnen. Wie er aber von Bianka hört, sind alle seine sogenannten Entschlüsse in ein Nichts zerflattert. Schnitzler zeigt uns das Spiegelbild des „modernen Menschen“ . . . . Stimmungen, halbe Entschlüsse und wieder Stimmungen, frivoler Cäsarenwahnsinn einerseits, Halbheit, die Unfähigkeit, sich durch eigenes Wollen frei und stark zu machen, anderseits.

Die vierte Szene heisst „Denksteine“. Anatol hat den Schwüren Emiliens, einer Prostiuierten, Glauben geschenkt. Er will sie zu seinem Weibe machen. Da fügt es der Zufall, dass er in ihrem Schreibtische zwei wertvolle Steine entdeckt, Steine, die sie von früheren Liebhabern erhalten hat. Anatol fordert Emilie auf, diese Steine wegzuwerfen; den einen will sie auch wegwerfen, aber der zweite ist eine Viertelmillion wert. Die Dirne ist noch zu stark in ihr. Im „Abschiedssouper“ feiert das gekränkte Weib seinen Triumpf. Anatol muss beschämt eingestehen, dass ihn Annie, seine frühere Geliebte vom Theater, die er bereits längere Zeit

mit einer anderen betrogen hat, noch an Rücksichtslosigkeit übertraf. Sie hatte ihn schon längst hintergangen, als er ihr noch treu war. „Das Weib ist dem Manne in jeder Lage über", sagt Schnitzler (vgl. „Parazelsus": „Ich bin ein Zauberer nur, sie aber ist ein Weib"). Und die Frauen lächeln geschmeichelt. Die Männer aber denken „quel enfant terrible" und zischen. Aber nicht alle zischen, manche lächeln auch und klatschen Beifall wie die Frauen. Für diese hat Schnitzler sein Buch geschrieben!

Der sechste Einakter ist „Agonie" betitelt. Es ist die Tragigroteske des Liebhabers einer verheirateten Frau. Wieder ist Anatol der Dupierte. Er hat geglaubt, sie liebe ihn wirklich, deshalb macht er ihr den Vorschlag, mit ihm ins Ausland zu fliehen, um ein neues Leben zu beginnen (vgl. „Der grüne Kakadu", Henri-Leokadie). Aber Else lacht ihren allzu phantastischen Geliebten einfach aus. Wozu soll man erst so weit wegreisen, wenn es auch so recht gut geht? „Wozu in die Ferne schweifen . . . ."

Nun folgt der Epilog, „Anatols Hochzeitsmorgen", eine wahrhaft humoristische Situation. Max kommt zu Anatol, bei dessen Trauung er Zeuge ist. Anatols Kousine ist seine Partnerin, und er ist wegen der Farbe des Bouquets im Zweifel und will sich bei Anatol erkundigen. Aber Anatol ist nicht allein, Ilona, eine seiner früheren Geliebten, weilt bei ihm — im Schlafzimmer. Max ist entrüstet. Da erwacht Ilona, und ihr weiblicher Instinkt ahnt sogleich den Betrug. Die beiden Freunde sind in tötlicher Verlegenheit. Ilona droht die Traunng zu stören und einen Skandal in der Kirche zu provozieren. Max heisst Anatol gehen; dieser hat ganz den Kopf verloren. Der praktische Max besänftigt endlich die Weinende. Er kennt die weibliche Eitelkeit und weiss die Frau durch

ihre eigenen Fehler zu entwaffnen. Die Hauptsache ist, „dass nicht Sie die Betrogene sind", sagt er. „Zu ihnen kann man zurückkehren, jene kann man verlassen." Es ist eine Art ausgleichender Gerechtigkeit. Die Männer jubeln, und die Frauen sind empört. Die Männer klatschen Beifall, die Frauen zischen, aber nicht alle, manche lächeln. Für diese hat Schnitzler sein Buch geschrieben.

Noch eins: Wir müssen Hugo von Hoffmannsthal für seine prächtige Verseinleitung von „Loris" danken. Sie führt am besten in dieses Buch ein.

Das Märchen

Schauspiel in 3 Akten, 1894.

Dieses Schauspiel ist Schnitzlers erstes grösseres Bühnenwerk, dessen Erstaufführung in Wien am 1. Dezember 1893 im deutschen Volkstheater in folgender Besetzung*) stattfand:

Denner	Nhil
Mildner	Eppens
Well	Tewele
Dr. Witte	Weisse
Aug. Witte	Kutschera
Berger	Giampietro
Wandel	Meixner
Moritzki	Broda
Frau Theren	Berg
Klara Theren	Hell
Fanny Theren	Sandrock
Agathe	Trenk
Ninette	Gribl
Emmi	Bock

*) Bei jenen Stücken, die in Wien aufgeführt wurden, gebe ich die Premierenbesetzung an, da dies die Leser der Stadt, in der Schnitzler geboren wurde, in der er lebt und wirkt, besonders interessieren dürfte.

Der Inhalt des Stückes ist folgender:

Die junge Schauspielerin Fanny Theren hat im Alter von 17 Jahren ihren ersten, bald darauf ihren zweiten schweren Fehltritt begangen. Im Hause ihrer Mutter verkehren mehrere junge Leute, Studenten, Schriftsteller und Maler; in einen, den Schriftsteller Fedor Denner, verliebt sich Fanny, als sie ihn einmal in beredten Worten die sogenannten „gefallenen“ Frauen verteidigen hört, und Fedor erwidert ihre Neigung. Sobald ihm aber Fanny selbst bestätigt, dass alles das, was man ihm über ihre Vergangenheit erzählt hatte, er aber nie glauben wollte, auf Wahrheit beruhe, da zerfliessen seine schönen Theorien in ein Nichts. Und obwohl er weiss, dass Fanny ihn anbetet, dass er allein sie noch halten und retten kann, verlässt auch er sie, gleich jenem Dr. Witte, nachdem sie ihm angehört hatte; er verlässt sie, gerade als sie ihren ersten grossen Bühnentriumph gefeiert hat, in dem Augenblicke, da im Nebenzimmer auf die Verlobung ihrer „soliden“ Schwester Klara mit dem „soliden“ Beamten Wandel angestossen wird.

Es sei von vorne herein festgestellt, dass dieses Stück Schnitzlers eine regelrechte Ablehnung erfuhr. Zwar schrieb ein massgebender Wiener Kritiker: „Märchen ist soviel wie ein Erstlingswerk, und man staunte über die merkwürdige Bühnensicherheit, mit der es sich selbst in den französischesten oder norwegischesten Situationen bewegt“, aber im allgemeinen muss der objektive Beurteiler doch sagen, dass es wirklich nur ein Erstlingswerk ist. Dazu hat Schnitzler noch jenen Ausspruch Schillers missachtet: „Es ist ein eitel und vergeblich Wagen, zu fallen ins bewegte Rad der Zeit“. „Märchen“ ist entschieden ein Streitstück, das — wenn man überhaupt von einer

Tendenz sprechen kann — gegen die bestehenden Anschauungen der Zeit über Anstand und Tugend, Anschauungen, die ja Vorurteile sein mögen, ankämpft. Aber gegen solche eingewurzelte Anschauungen, gegen solche Vorurteile muss man wirksamer, entschlossener, logischer zu Felde ziehen, wie schon Goethe äussert: „Wenn ich die Meinung eines Andern hören soll, so muss sie positiv ausgesprochen werden; Problematisches hab' ich in mir selbst genug." Schnitzler aber bietet uns hier leider zu viel dieses „Problematischen"; er tadelt und verwirft zwar das Märchen vom gefallenen und wieder gehobenen Weibe, er bezeichnet die geltende Anschauung in dieser Beziehung als veraltet und lächerlich, doch er sagt nirgends, wie man es seiner Ansicht nach halten solle. Wenn er uns auch manche treffende Wahrheit zuruft, eines fehlt noch immer: die dramatische oder vielleicht die theatralische Kraft.

In den ersten Akten sehen wir, wie dieses „Märchen" in den Grund gebohrt wird, und gelangen zur felsenfesten Überzeugung, dass man uns hier an einem drastischen Beispiele beweisen wird, wie absurd, wie unzutreffend dieses „Märchen" sei; doch ganz allmählich merken wir, dass unsere Erwartungen nicht zutreffen, endlich finden wir gar, dass das gerade Gegenteil eintritt. Wir hoffen zwar noch immer, dies sei nur eine momentane Abweichung von der in den ersten Akten so strenge verfolgten Tendenz, vielleicht nur zu dem Zwecke, um die Spannung zu erhöhen, allein auch diese Hoffnung erweist sich als trügerisch. „Der Vorhang fällt, das Stück ist aus, und Herrn und Damen gehn nach Haus." Oder sollte überhaupt keine Tendenz verfolgt werden? Wollte uns der Dichter bloss ein Lebensbild vorführen, ganz ohne jede Nebenabsicht, nur um uns zu sagen: „Seht, so etwas

kommt vor, das sollte man doch nicht für möglich halten, nicht wahr?“ Das dürfen wir wohi nicht annehmen; denn wozu dann der Titel des Stückes, wozu jene langen, theoretischen Erörterungen, mit denen die sonst in recht natürlicher, lebenswahrer Sprache geführten Gespräche, nicht eben zu ihrem Vorteile, gespickt sind? Nein, der Dichter hat sicher eine Tendenz im Auge gehabt, er hat sie anfangs sogar unentwegt und hartnäckig verfolgt, allmählich aber selbst den Faden verloren; er war sich über die Grundidee nicht im klaren, deshalb weist seine Argumentation breite Lücken auf, deshalb wiederholt er sich, deshalb fehlt seinem Stücke — in der ersten Fassung wenigstens — der Schluss.

Und wir? Wir verlassen das Theater, nicht etwa aufgeklärt über diesen Gegenstand, über dieses „Märchen“, sondern nur noch viel zweifelnder und verwirrter. Darum müssen wir diesem Stücke unseren Beifall versagen, trotz seiner oft spannenden Szenen, trotz des gesunden, trockenen Humors, der uns mehrmals entgegenleuchtet,

Der Dichter hat sich eigentlich geopfert; er verzichtete von vornherein darauf, der Laune seiner Zuschauer zu schmeicheln, er wollte rein künstlerisch wirken. Und dies ist ihm ja zumindest teilweise gelungen, wenn auch, der oben hervorgehobenen Mängel halber, nur in bescheidenem Masse. Diese künstlerische Wirkung erzielt er in erster Linie durch die Charakterisierung einzelner Personen, durch die geschickte Milieuzeichnung und durcb manche geradezu vollendete Feinheiten in der dramatischen Technik, so, um nur eine zu erwähnen, die am Schlusse des ersten Aktes, nachdem Fedor so schneidig die „gefallenen“ Frauen verteidigt hat — doch ich lasse jetzt den Dichter sprechen:

Fedor (*hat mit den Augen immer die Fannys gesucht, tritt nochmals zu ihr*): Fräulein Fanny! Fanny! (*Er streckt ihr die Hand entgegen.*)

Fanny (*ergreift seine Hand, sieht sich nach ihrer Mutter um, dann führt sie Fedors Hand an ihre Lippen und küsst sie innig*).

Fedor: Aber Fanny!

Fanny (*lässt seine Hand los, ohne ihm in die Augen zu sehen, und wendet sich ihrem Zimmer zu*).

Fedor (*bleibt betroffen stehen, zuckt dann schmerzlich zusammen*).

Dieses einfache, natürliche und doch so ergreifende Geständnis Fannys, das sie Fedor macht, ohne auch nur ein Wort zu sprechen, dieses „schmerzliche Zusammenzucken" Fedors, das uns vielleicht schon auf den Ausgang des Stückes vorbereiten soll, ist in der Tat packend und wahrhaft kunstvoll, es ist zugleich das erregende Moment der Handlung.

Wieder begegnen wir den beiden Freunden, dem sentimentalen Anatol (Fedor Denner), und dem frivol-lustigen Max (Robert Well), wieder finden wir den Typus des „süssen Mädel" repräsentiert durch die naiv-freche Ninette, wieder ist die junge Wiener Lebewelt naturgetreu und doch kunstvoll geschildert.

Fedor Denner ist ein typischer Dekadent von Talent und Geist, die tragische Gestalt des Stückes, deren qualvoller Seelenkonflikt uns vorgeführt wird. Anfangs urradikal in seinen Ansichten über Freiheit der Frau in Tugend und Liebe, über das „Märchen" vom „gesunkenen" Weibe, zeigt er sich, sobald er seine Theorien in die Praxis übertragen soll, als wankelmütigen, unentschlossenen Menschen. Auf wie schwachen Füssen steht seine ganze Logik! Hermann Bahr sagt mit Recht über ihn: „Sein Gefühl hat nicht den Mut seines Ver

standes." Fedor Denner erfährt am eigenen Leibe, dass „auch er sich vor dem Lachen der Menge fürchtet", bei ihm trifft der Goethesche Ausspruch zu: „Wir alle leben vom Vergangenen und gehen am Vergangenen zugrunde." Fedor kann nicht darüber hinwegkommen, dass seine Geliebte eine „Vergangenheit" hat, seine schönen Prinzipien zerflattern wie Spreu im Winde. Er gehört zu jenen Menschen, von denen Rückert sagt: „Mancher wähnt sich frei und siehet nicht die Bande, die ihn schnüren." Fedor zeigt sich kleinlich, eifersüchtig, er legt Fanny alles schlecht aus, sie vermag ihm nichts mehr recht zu machen. Der radikale Freiheitsmann bewährt sich als terroristischen Tyrannen, nachdem er sich selbst in einen Zwiespalt von Denken und Fühlen, der für ihn überhaupt nicht vorhanden sein dürfte, hineingehetzt hat. Dieses Unentschiedene, Inkonsequente in seinem Wesen schädigt die dramatische Wirkung des ganzen Stückes, es werden dadurch alle jene peinlichen Eindrücke in uns wach gerufen, von denen oben die Rede war.

Die zweite Hauptperson, Fanny Theren, ist eine „Gefallene", gefallen, als sie noch blutjung war; ergreifend, — natürlich klingen die Worte, mit denen sie sich vor Fedor zu rechtfertigen sucht: „Er . . . . jung . . . . ach, was weiss ich. — Täuschung . . . . irgend etwas, das ich für Liebe hielt, auf dem Lande, im Sommer (vgl. Frau Berta Garlan). In Wahrheit schauderte ich vor ihm . . . . ich schwöre Ihnen, dass ich nicht weiss, wie es kam. Ich wollte ihn fliehen, er hielt um meine Hand an, ich nahm an, natürlich, und ich hätte ihn wohl auch zum Manne nehmen sollen, ich hätte ihn ja nehmen müssen, denn da wäre ja alles gut gewesen . . . . . Aber mich schauderte vor ihm, unsagbar; ich konnte mich nicht entschliessen. Sein

Zauber war dahin. Ach aller Zauber des Lebens für mich, unheimlich war mir der Mensch. Damals lernte ich den Mann kennen, welcher sie heute besuchte (Dr. Witte), liebenswürdig, heiter, schön, er kam wie eine Erlösung, damals, ja, wie eine Erlösung, er rettete mich vor jenem, so glaubte ich. Ich hätte ihn vielleicht mein ganzes Leben lieb haben können, aber ich war ja schon eine von denen, die man verlassen durfte, und er verliess mich .... Ich war nur zu feig, um mich zu töten!"

Ich habe diese Stelle absichtlich vollständig zitiert, da sie sowohl zu der Charakterisierung Fannys wie zu der von Schnitzlers Technik viel beiträgt.

Es ist die alltägliche Liebesgeschichte von der Schwachheit und Unerfahrenheit des Weibes und von der Brutalität und dem Egoismus des Mannes. Fanny ist nicht von Grund aus verdorben, sie bereut ihren Fehltritt und liebt Fedor von ganzem Herzen. Auch sie hat sich ja schon längst gegen den Gedanken aufgelehnt, dass sie für immer verloren sein müsse, doch alle liessen sie deutlich merken, dass sie eine „Gefallene" sei. Da kam Fedor und schien sie von ihrer seelischen Pein zu erlösen; doch auch dieser Mann, auf den sie gebaut hatte, der ihr letzter Rettungsanker war, liess sie im Stiche, gerade als sie des Schutzes und Rates am meisten bedurfte. Und Fanny bricht zusammen, auf wie lange, bleibt uns verborgen.

Die letzte Szene hat Schnitzler später erheblich verändert. Er mochte wohl selbst zur Einsicht gelangt sein, dass seinem „Märchen" in der ursprünglichen Fassung niemals ein nachhaltiger Erfolg zuteil werden könnte. Und so gibt denn in der neuen Fassung des Stückes Fanny selbst Fedor den Laufpass, da sie „es müde ist, um seine Gnade

zu flehen wie eine Sünderin und vor Einen auf den Knien zu liegen, der um nichts besser ist als sie". Und bei diesem Entschlusse bleibt sie und unterzeichnet sofort einen Kontrakt, der sie für längere Zeit unter glänzenden Bedingungen für eine Petersburger Bühne verpflichtet. Und Fedor geht, Fanny aber ruft ihrer ganz erstaunten Schwester zu: „Sei unbesorgt, Klara, jetzt ist alles in Ordnung, ich kenne meinen Weg". (Sie tritt rasch ins Nebenzimmer, wo sie von lauten Zurufen empfangen wird.)

Dadurch ist das Stück allerdings einigermassen verbessert und gewinnt an Klarheit. Denn jetzt hat es wenigstens einen Schluss; allein die Mängel in der Grundidee und deren Ausbau sind damit noch immer nicht behoben. Dazu bedürfte es einer gründlichen Umarbeitung des ganzen Stückes.

Es ist eine besondere Kunst Schnitzlers, um die Hauptpersonen seiner Stücke die Nebenpersonen rationell und effektvoll zu gruppieren, so dass auch die blossen Episodenfiguren zu entsprechender Wirkung gelangen, ohne die Handlung in ihrem Verlaufe zu hemmen, ohne das Interesse der Zuschauer zu zersplittern und von den Hauptpersonen abzulenken. So auch hier. Mit wenigen, aber sicheren Strichen, durch wenige, aber erschöpfende Worte charakterisiert der Dichter typische Erscheinungen des Wiener Lebens; die Anhaltspunkte, die er der Regie für die Darstellung dieser Gestalten an die Hand gibt, dienen als wertvolle Ergänzungen.

Wir finden den eleganten, rücksichtslosen, selbstbewussten „Herzensbrecher", die leichtlebigen, heiteren Bohemiens, die flotten, blutjungen Lebemänner, das kokette, hübsche Töchterchen aus gutem Hause, das sehr wissbegierig ist, in „bestimmten Sachen" natürlich, und im Gegensatze zu ihnen

den korrekten, konservativen Philister, und die schlichte, solide Klavierlehrerin mit ihren präzisen Ansichten über Zucht und Sitte.

Man könnte jedoch für einen Moment die bedeutenden Gebrechen des Stückes in der früher angedeuteten Beziehung vergessen, wenn man diese Leute sprechen hört und sie beisammen sieht.

Sterben

Novelle, 1895

Hans Land nennt diese Novelle mit Recht ein Kabinettsstück schwermütiger Stimmungskunst. Der Dichter entrollt vor unseren Augen die Geschichte eines Menschen, der, trotz sonst günstiger Verhältnisse, doch ein elendes Leben führt, dessen düsterste Seiten wir kennen lernen. Schnitzler hat, wie er dies ja öfters tut, den Stoff zu seiner Novelle der ärztlichen Praxis entnommen, sich aber auch diesmal wieder als trefflichen Psychologen und Stilisten bewährt. Und so finden wir denn gerade hier in besonderem Masse jenen Vorzug der Schnitzlerschen Muse, der nie genug gerühmt werden kann und darin besteht, in künstlerischer Weise feinste Seelenbeobachtung mit packender Realistik zu vereinigen, Alltägliches, Gewöhnliches in entzückend einfach-schöne Form zu kleiden, wodurch es sich ganz neu und originell anhört. Nur ein Arzt vermag eine solche Beobachtungsgabe zu entfalten, nur ein vollendeter Dichter vermag seine Beobachtungen derart anderen mitzuteilen.

Wie ich bereits in der Einleitung betonte, verbindet fast alle Schnitzlerschen Werke ein ge-

meinsamer Zug, der sich zwar nirgends aufdringlich äussert, bei gründlichem Studium aber doch zu ermitteln ist. Vielleicht ist sich der Dichter selbst dessen gar nicht bewusst! Besonders bemerkenswert ist es, dass dieselben Personen häufig wiederkehren, unter anderen Namen, anderen Verhältnissen freilich, sogar mit anderen Charakterzügen, aber dennoch durch eine kaum erkennbare Übereinstimmung bezeichnet. So erinnert mich hier, ganz entfernt natürlich, der Held der Novelle an eine Gestalt im „Einsamen Weg", an Herrn von Sala. Beide gleichen einander insofern, als sie erfahren, dass sie dem Tode geweiht sind, beide durchleben jene quallvolle Periode, die derjenige durchzumachen hat, der ganz bestimmt weiss: „Solange habe ich noch zu leben, denn um diese und diese Zeit muss ich sterben, nichts kann dieses ‚Sterben' aufhalten." Für Sala dauert diese Pein ein paar Stunden, für den Helden dieser Novelle fast ein Jahr.

Meisterhaft schildert Schnitzler, wie dieser unrettbar Verlorene und seine Geliebte physisch und psychisch zu leiden haben, bis das Ende kommt. Wir sehen, wie launenhaft, unberechenbar, egoistisch und rücksichtslos dieser Sterbende ist, wie er sich über sein Schicksal trösten will und so tut als sei er vollständig gefasst, während er sich doch mit Zähigkeit, in aufflammender Lebenslust an dieses Leben klammert. Dabei kann der Unglückliche zu Zeiten so rührend zärtlich und gütig sein!

Und seine Geliebte? Sie hängt an ihm, sie vergöttert ihn und duldet, duldet still und ergeben seine Launen und seine Ausbrüche von ungerechtem Zorne. Doch hie und da beschleicht auch sie der Gedanke: „Warum leiden wir so lange, er und ich? Sein Tod wäre doch für ihn Erlösung und auch für — mich."

Es sind eigentlich nur drei Personen, um die es sich in diesem Buche handelt, und doch sind Seiten gefüllt, stets spannend und ergreifend, nie eintönig. Man könnte dem Dichter noch und noch zuhören.

Liebelei

Schauspiel in 3 Akten, 1895

Die Erstaufführung dieses Stückes am Wiener Burgtheater fand am 9. Oktober 1895 in folgender Besetzung statt:

Weiring . . . . Sonnenthal
Christine . . . . Sandrock
Mizzi . . . . Kallina
Katharina . . . . Walbeck
Lina . . . . Gerzhofer
Fritz . . . . Kutschera
Theodor . . . . Zeska
Ein Herr . . . . Mitterwurzer

Nachstehend der Inhalt der „Liebelei“:

Christine Weiring, die Tochter eines alten, rechtschaffenen Violinspielers am Josefstädter-Theater, hat, durch Vermittlung ihrer flotten Freundin Mizzi Schlager, den reichen, jungen Studenten Fritz Lobheimer und dessen Freund und Kollegen Theodor Kaiser kennen gelernt. Es entspinnt sich zwischen ihr und Fritz ein Liebesverhältnis, das sie ernst nimmt, während er es nur als Zerstreuung, als Liebelei auffasst. Zwei Tage, nachdem Fritz Christine besucht hat und mit ihr so zärtlich und liebevoll war, dass sie fest glaubt, auch er liebe sie so heiss wie sie ihn, erfährt sie, dass Fritz im Duell gefallen sei, gefallen um einer anderen, verheirateten Frau Willen. Christine aber, der er nicht eine Zeile zum Abschiede hinterlassen

3*

hat, die nicht einmal mehr die Leiche des Geliebten sehen durfte, macht, in der Erkenntnis, dass sie ihm nichts als eine Spielerei bedeutete, ihrem Leben durch Selbstmord ein Ende.

Die Erstaufführung dieses Schauspieles im Wiener Burgtheater begrüsste der massgebende Wiener Kritiker Ludwig Hevesi mit den Worten: „Ist es der Vorfrühling eines neuen, fruchtbringenden Jahres, das die Wiener dramatische Muse erleben will?“ Und in ähnlicher Weise äusserten sich andere bedeutende Rezensenten über dieses Stück, das Schnitzlers Namen weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus berühmt machte.

Wie bei Schnitzlers meisten Werken, so muss man auch hier vor allem seine feine Charakterisierungskunst bewundern, die um so lebhaftere Anerkennung verdient, als Schnitzler nach langer Zeit der Erste war, der den Mut fand, Wiener Milieu und Wiener Figuren, ganz losgelöst von fremden Mustern, im Rahmen eines gross angelegten Schauspieles auf die Bühne zu bringen.

Er schildert uns nach Art des kecken, leichten Anatolzyklus — wieder begegnen wir dem Freundespaare Max und Anatol, das hier Theodor und Fritz heisst — ein Stück pikantes Wiener Kleinleben; es sind typische Erscheinungen, die er uns vorführt, der halbverbummelte, blasierte, vom Schicksal verhätschelte Lebemann, der nebenbei Student ist, stets nur liebelt, nie wirklich liebt, der solide Bürgersmann, das leichtfertige, lustige „süsse Mädel“, das nur in den Tag hinein lebt und liebt, die boshafte „Tratschen“, „die sich alleweil ärgert, wenn wer jünger ist als sie“; eine Reihe von Personen, berühmte „Wiener Typen“, wie etwa der „Werkelmann“ oder der „Maronibrater“.

Arthur Schnitzler hat mit meisterhafter Geschicklichkeit und mit seinem eigenartigen, trockenen

Humor eben jene markanten Züge an seinen Personen festgehalten, durch welche sie zu Typen werden.

Das Problem ist ja keineswegs neu, und trotzdem bleiben wir von jenem unangenehmen Eindrucke verschont, der uns bisweilen zu dem Ausrufe drängt: „Herrgott, wieder einmal dieses alte, abgedroschene Zeug!" Denn der Dichter hat es verstanden, seinen Stoff interessant und originell zu gestalten, so dass abermals das Goethesche Wort wahr wird: „Alles Gescheidte ist schon einmal gedacht worden, man muss nur versuchen, es nochmals zu denken".

Die Handlung entwickelt sich in natürlicher Weise, den Stillstand im zweiten Akt merken wir fast gar nicht. Der Dichter befleissigt sich strengster Objektivität, er liefert ein Werk auf realistischer Basis realistisch aufgebaut, er behandelt ein Problem, wie es realistischer nicht gedacht werden kann, und doch ist alles durchweht von einem leichten Hauch einfacher, schlichter Poesie, die zeitweilig ergreifend-schöne Töne findet. Dabei dürfen wir uns durchaus nicht verhehlen, dass sich Schnitzler in der „Liebelei" trotzdem keineswegs vom Novellisten zum Dramatiker emporgeschwungen hat, denn noch immer tritt das Sprunghafte unverkennbar zutage, noch immer ist die Form vielfach skizzenhaft. Das Problem löst sich zwar in psychologisch und dramatisch klarer Weise, allein über vieles werden wir doch nicht so unterrichtet, wie es uns lieb wäre.

Der letzte Akt ist der beste von allen, er wird für sich zu einer herrlichen Tragödie, Christine zu einer tragischen Heldin *κατ' ἐξοχην*.

Man hat „Liebelei" als das reifste Stück der jungen erotisch-realistischen Schule bezeichnet, man hat es mit Halbes „Jugend", Dr. Bräutigam sogar mit „Kabale und Liebe" verglichen, ein Vergleich,

den Hans Sittenberger näher ausführt, indem er betont, dass Christine gleich Luisen schwärmerisch veranlagt, sentimental und überschwenglich sei, dass in beiden Stücken die Väter Musiker und etwas revolutionärer Gesinnung seien, dass überhaupt beide Stücke revolutionären Charakter trügen.

Jedenfalls ist die „Liebelei“ ein echtes Wiener Stück, ein Kunstwerk, wie deren die moderne Literatur nicht viele heranreichende aufzuweisen hat, von einer geradezu erquickenden Einfachheit, konzentriert in der Darstellung, psychologisch tief durchdacht und bis ins Genaueste verarbeitet, lebhaft und flott in der Dialogführung.

Die Gestalt der Christine ist eine der reinsten und schönsten, die Schnitzler geschaffen hat, ähnlich den Frauengestalten unserer Klassiker, einem Klärchen, Lottchen, Gretchen. Bemerkenswert ist jene Übereinstimmung in einem Ausspruche Christines mit den Worten Gretchens im „Faust“. Christine sagt: „Hat er denn nicht gewusst, dass ich ihm alles gegeben hab', was ich ihm hab' geben können!“ und Gretchen ruft: „Ich habe schon so viel für dich getan, dass mir zu tun fast nichts mehr übrig bleibt,“ Christine ist lange vor den Gefahren der Liebe behütet geblieben, bis sie einen Mann kennen lernte, zu dem sie eine tiefe, innige Neigung fasste. Ihrem edlen Wesen ist Flatterhaftigkeit fremd, für sie trifft die Behauptung Jean Pauls zu: „Die Liebe ist das Leben des Weibes, aber eine Episode im Leben des Mannes“. Mit Leib und Seele hängt sie an Fritz, dem sie wiederholt zuruft:

„Ich denke immer an dich, froh kann ich nur sein, wenn ich dich sehe.“ „Du bist mein Alles, Fritz.“

„Ich möchte nur, dass du das weisst, dass ich keinen lieb gehabt vor dir, und dass ich keinen

lieb haben werde — wenn du mich einmal nimmer willst.“ Diese letzten Worte allerdings und die Worte Christines an Fritz: „Du bist ja frei, du bist ja frei, du kannst mich ja sitzen lassen, wenn du willst, du hast mir nichts versprochen und ich hab' nichts von dir verlangt, was dann aus mir wird, es ist ja ganz einerlei, ich bin doch einmal glücklich gewesen“, führen uns auf jenen grossen Widerspruch in Christines Charakter. Wie kann ein Mädchen, das sich von allem Anfang an über sein Verhältnis zum Geliebten klar war, am Schlusse, als das, was es von vornherein vorausgesehen hat, eintritt, in solche Verzweiflung darüber geraten, wie kann es sich über Mangel an Liebe von seiten dessen beklagen, den es selbst von der Pflicht zu lieben losgesprochen hat? Doch diesen jedenfalls nicht zu übersehenden Widerspruch könnte man noch eher verzeihen, denn wir kämen sonst um jene grandiose Schlussszene, in der Christine sich rückhaltslos ihrem Schmerze überlässt und solche einfache, ergreifende Worte für ihre so natürlich zum Ausdrucke gebrachte Leidenschaft findet, dass wir uns selbst mit fortgerissen fühlen.

Allein wie ist der zweite Widerspruch zu lösen? Kann man annehmen, dass ein Mädchen wie Christine sich so ohne weiteres zum „Verhältnisse“ eines Menschen erniedrigen lässt, von dem es auch nur ganz dunkel ahnt, dass er mit ihm spielt, der keine seiner eindringlichsten Fragen beantworten will? Kann man annehmen, dass eine Christine sich so weit vergessen wird, diesen Mann in seiner Wohnung aufzusuchen, ungeachtet des Geredes der Leute, ihres guten Rufes, ihres Vaters, nur zu dem Zwecke, „um doch einmal glücklich gewesen zu sein“, dass sie alles, was ihr bisher lieb und teuer war, opfert, „da sie nichts mehr vom Leben haben will?“ Nein, das darf man nicht an-

nehmen, denn sonst würde diese ideale, trotz der lasterhaften Umgebung, reine Gestalt alles verlieren, was sie so rührend, so poetisch macht, sie wäre dann nichts als die Gestalt eines Mädchens, das sich eben schwerer wegwirft als eine andere, aber sich doch auch, nur etwas später, wegwirft.

Sobald Christine zu erfahren glaubt, dass Fritz sie nie wirklich geliebt hat, verliert das Leben für sie allen Wert; dazu gesellt sich noch die dunkle Erkenntnis, dass ihre ganze Liebe zu Fritz ein schwerer Missgriff war, denn sie war an einen Unwürdigen verschwendet. Und diese Erwägungen treiben sie in den Tod.

Der alte Weiring ist entschieden ein Original, er gleicht einigermassen dem Professor Pilgram aus der „Gefährtin"; eine merkwürdige Auffassung hier von Ehebruch, dort vom Glücke eines jungen Mädchens. Weiring ist brav und aufopfernd als Bruder und Vater, fleissig, solid und seelengut als Mensch, aber etwas verschroben und schwach. Sein Schicksal ist hart, wenn auch nicht ganz unverdient. Obwohl er von dem Fehltritte seiner Tochter weiss, legt er sein Veto dagegen nicht ein, sondern lässt die Dinge laufen, ja er kränkt sich bitter darüber, dass seine kürzlich verstorbene Schwester nicht denselben „Entwicklungsgang" wie Christine durchgemacht hat; ganz betrübt meint er: „Ich hätte mich am liebsten vor ihr auf die Knie hingeworfen, sie um Verzeihung bitten, dass ich sie so gut behütet hab' vor allen Gefahren und vor allem Glück", und ein anderes Mal: „Was hat denn so ein armes Geschöpf schliesslich von ihrer ganzen Bravheit, wenn schon, nach jahrelangem Warten, richtig der Strumpfwirker kommt!" Gerade weil Weiring ein gedrücktes, armseliges Dasein führt, dessen Um und Auf das resignierte Entsagen, der Verzicht auf alle Freude ist, nimmt es uns

Wunder, dass er die Theorie des Lebensgenusses predigt, jenes Lebensgenusses, den Schnitzler stets als das Glück bezeichnet, das man aufgreifen soll, wo man seiner habhaft werden kann. Weiring vertritt das Prinzip Chamissos: „Das Glück ist die Liebe, die Lieb ist das Glück.“

Wie sagt doch Ella Rentheim in Ibsens „John Gabriel Borkmann“: „Die grosse, unverzeihliche Sünde, das ist die Sünde, die man begeht, wenn man das Liebesleben mordet in einem Menschen!“ Und ähnlich ist der Grundgedanke in „Wenn wir Toten erwachen“. Da diese beiden Stücke Ibsens nach der „Liebelei“ erschienen, stehen wir vor der bemerkenswerten Tatsache, dass vielleicht auch einmal umgekehrt Ibsen durch Schnitzler beeinflusst wurde!

Fritz Lobheimer ist der leichtsinnige, moderne Jüngling, dessen Lebensführung und Weltauffassung der Dichter geisselt. Fritz ist von Haus aus nicht schlecht, aber verhätschelt, gewöhnt, alles seiner Laune zu unterwerfen. Ernster, tiefer Liebe ist er nicht fähig, er knüpft nur Liebeleien an, immer zwei zu gleicher Zeit, die eine, um die andere zu vergessen. In seiner Weise liebt er Christine auch, „als etwas Stilles, Süsses, das ihn umschmeichelt, an dem er sich von den ewigen Aufregungen und Martern erholen kann“, aber sie hat immer ruhig zu sein — so lautet der Grundsatz seiner ausgeprägten Herrenmoral — und froh, dass sie ihn überhaupt lieben darf.

Trotz seines Leichtsinnes und seiner Rücksichtslosigkeit nimmt Fritz alles riesig tragisch, er ist der richtige „Ahnungshypochonder“; jetzt ahnt ihm, dass der Gatte jener Frau, die seine Maitresse ist, alles entdecken wird, jetzt, dass er unfehlbar im Duell fallen wird, und das Malheur ist, dass alle seine Ahnungen richtig sind. Er hat etwas von einem

Fatalisten an sich, Glauben an Kismet gepaart mit ein wenig Heuchelei. In aufwallendem Gefühle ruft er Christine stürmisch zu: „Ich hab dich lieb" und geht hin, um sich für die „grande dame im Schwarzsammtenen" totschiessen zu lassen, ohne des armen Mädels, das er selbst als „einen Schatz, zu gut für ihn" bezeichnet, auch nur mit einem besonderen Abschiedsgrusse zu gedenken.

Fritz sühnt aber das an Christine begangene Unrecht schwer genug; nicht dass er im Duell fällt, ist seine Strafe, denn es scheint uns fast, als habe er den Tod gesucht; seine Strafe liegt vielmehr darin, dass er zwei Tage mit der festen Gewissheit herumgehen muss: „Übermorgen wirst du sterben!" und zweitens darin, dass er sozusagen am Rande des Grabes Christines ganze, reiche Liebe kennen lernt und selbst von jenem heiligen, trauten Gefühle erfüllt wird, das ihm bisher fremd geblieben ist. Er sieht ein, dass er sein Leben verpfuscht und vergeudet hat, er weiss, dass er in wenigen Stunden all das für immer verlassen muss, was er eben erst als sein Eigen erworben hatte: eine wahre, reine Liebe, die ehrlich und innig erwidert wird.

Im Gegensatze zu dem Liebeleipaare Fritz und Christine, das der Tragik des Lebens verfallen ist, repräsentieren Theodor und Mizzi das naive, skruppellose, leichtfertig-heitere Genre. Theodor „sucht und findet sein Glück dort, wo es keine grossen Szenen, keine Gefahren, keine tragischen Verwicklungen gibt, wo der Beginn keine besonderen Schwierigkeiten und das Ende keine Qualen hat, wo man lächelnd den ersten Kuss empfängt und mit sehr sanfter Rührung scheidet". Mizzi erklärt, „dass das kein Mann mehr erlebt, dass sie sich um ihn kränken tät, denn das sind sie alle nicht wert, die Männer, denen man überhaupt kein Wort glauben soll", eine sehr abgeklärte, resignierte Welt-

anschauung, die von viel Erfahrung und praktischem Sinne zeugt. Mizzi gehört eben zu jenen Frauen, von denen G. Kinckel sagt: „Eines, das müsst ihr dem Weibe lassen: dass sie zu weich ist, dauernd zu hassen. Mögen sie hundert Männer betrüben, den hunderteristen wird sie noch lieben", während Theodor das Heine'sche Prinzip verficht: „Wenn dich ein Weib verraten hat, so liebe flink eine andere."

Theodor und Mizzi sind herzensgute, lustige Leute, die eigentlich glücklichen Menschen auf Erden und die wahren Philosophen; Theodor philosophiert über die Weiber, Mizzi über die Männer. Er sagt zu Fritz: „Ich hab' deine Liebestragödien satt, du langweilst mich damit; und wenn du Lust hast, mir mit dem berühmten Gewissen zu kommen, so will ich dir mein einfaches Prinzip für solche Fälle verraten. — Besser ich als ein Andrer, denn der Andere ist unausbleiblich wie das Schicksal." Und Mizzi sagt zu Christine: „Zurückkommen werden sie halt nicht, ob heute oder morgen oder in einem halben Jahre, das kommt doch schon auf eins heraus".

Grosse Anforderungen stellt dieses Stück an die Kunst der Darsteller, da die Rollen Christines und Fritz's leicht zu pathetischen Deklamationen verleiten.

Freiwild

Schauspiel in 3 Akten, 1896.

Die Premiere dieses Schauspieles in Wien fand am 5. Februar 1898 in folgender Besetzung statt:

Karinski	Reusch
Rohnstedt	Meyer-Eigen
Rönning	Klein
Grehlinger	Korff

Wellner	Martin
Vogel	Blum
Riedel	Sangora
Schneider	Tewele
Finke	Natzler
Balduin	Worms
Enderle	Glümer
Fischer	Petza
Schütz	Czasta

Die Handlung spielt in einem kleinen Badeorte in der Nähe von Wien, der auch ein Sommertheater hat. Die Naive dieses Theaters, Anna Riedel, setzt allen Umwerbungen energischen Widerstand entgegen, so besonders denen des Oberlieutnant Karinski. Dieser nun wettet im Beisein mehrerer Kameraden und Zivilisten, unter denen sich auch Rönning, der Anna wirklich liebt, befindet, er werde ein Mittel finden, um Anna zur Teilnahme an einem noch heute abzuhaltenden Champagnergelage zu bewegen. Er begibt sich selbst in Annas Wohnung, kehrt aber bald mit dem Bescheide zurück, er gebe seine Wette verloren, da die Riedel ihn nicht einmal empfangen habe. In seiner Erregung provoziert er dann Rönning, der aber ruhig bleibt. Nur, als Karinski Anna schmäht und verdächtigt, gerät Rönning in Zorn und versetzt ihm einen Faustschlag ins Gesicht; Karinski möchte Paul ebenso zusammenhauen, wie er es erst kürzlich mit einem Zivilisten in seiner Garnison tat, allein er trägt, obwohl in Uniform, keinen Säbel bei sich und muss sich damit begnügen, Paul zu fordern. Dieser lehnt jedoch die Annahme der Forderung beharrlich ab; er hat sich eben mit Anna Riedel verlobt und beschlossen, sofort mit ihr abzureisen, um Hochzeit zu halten. Sobald aber Rönning erfährt, dass Karinski sich an ihm rächen wolle, führt er selbst ein Zusammentreffen mit dem Oberlieutnant herbei. Bei dieser Ge-

legenheit kommt es abermals zu einem kurzen Renkontre, in dessen Verlauf beide ihre Revolver ziehen. Doch Karinski ist schneller und schiesst Rönning nieder, der sofort tot zu Boden sinkt.

Mit diesem Schauspiel, das eine Zeitlang von der Zensur verboten wurde, weil ein Offizier darin geohrfeigt wird, hat auch Artur Schnitzler zu jenem harten sozialen Kampfe Stellung genommen, den die Anhänger und die Gegner des Duells miteinander führen. In seiner geistvollen Weise, die uns stets in Spannung erhält, hat Schnitzler dieses Problem angepackt, er bekennt sich offenbar als resoluten Gegner des Zweikampfs, ein Standpunkt, den er später noch deutlicher präzisiert hat, indem er mit den Waffen des beissendsten Spottes wider das Duell zu Felde zieht.

In „Freiwild" jedoch ist die Art seiner Beweisführung nicht einwandfrei, seine Thesen stehen auf lockerem Grunde. Die Ursache für diesen Mangel ist vor allem in jener Gestalt zu suchen, die der Dichter zum Träger seiner Anschauung über das Duell gemacht hat.

Paul Rönning, der so schön alle konventionellen Regeln durch die Gesetze des kühl überlegenden Verstandes zum Schweigen bringt, ist entschieden ein verbohrter Prinzipienreiter, ein Sonderling in den Begriffen von Ehre und Mut. Hartnäckig weigert er sich, dem beleidigten Offizier Genugtuung zu gewähren, obwohl er ganz gut weiss, dass Karinski, der in seiner Ehre und in seiner Zukunft ohnehin schwer getroffen ist und nichts mehr zu verlieren hat, unbedingt sich an ihm wird rächen wollen, denn „fürchterlich ist einer, der nichts zu verlieren hat". Paul verabscheut das Duell, weil er leben und geniessen will, er mag sich nicht dafür umbringen lassen, dass er einen

„rohen Buben ins Gesicht schlug“ — nebenbei auch gerade kein Zeichen übertriebener „Nichtrohheit“ —, wohl aber geht er hin mit dem Revolver in der Tasche und dem festen Vorsatze im Herzen, jeden Racheversuch Karinskis — und dass einer unternommen werden wird, hat man ihm mitgeteilt, — mit bewaffneter Hand abzuwehren. Den Zweikampf auf Grund eines Kodex perhorresziert er, allein einer blutigen, regellosen Rauferei ist er nicht abhold. Und in dieser Rauferei ist eben Karinski flinker, sein Revolver geht früher los als der Rönnings, und folgeweise ist der lebenslustige Paul eben doch tot und Karinski muss quittieren. Dasselbe hätten die Zwei nobler erreichen können. Rönning ist aber keineswegs ein Feigling, denn, wiewohl deutlich gewarnt, flieht er nicht, auch weigert er sich, einen Scheinzweikampf auszufechten. „Ich erkenne ihm“, ruft er aus, „weder das Recht zu, mich zu töten noch mich zu begnadigen.“

Die Gestalt Rönnings hat der Dichter begreiflicherweise darauf angelegt, unsere Sympathien zu erwecken; und doch gelingt ihm dies nicht. Denn Rönning, der Vernunftmensch, hat sich ganz unvernünftig zu einem der von ihm selbst so verpönten Rohheitsakte fortreissen lassen, es ist daher nur recht und billig, dass er auch die Folgen seines Vorgehens trage. Er sagt: „Ist denn meine Ehre in jedermanns Hand, dem es gerade Spass macht, sie anzugreifen? Wenn mich einer insultiert, kann er eben nur ein Narr oder ein Betrunkener sein.“ Nun heisst es doch wohl, wenn man einem erwachsenen Menschen und noch dazu einem Mitgliede jenes Standes, dem besonders empfindliche Ehrbegriffe vorgeschrieben sind, ins Gesicht schlägt, „dessen Ehre angreifen“, ein stärkerer „Angriff“ ist schon nicht mehr möglich. Ergo

wäre Rönning seiner eigenen Behauptung zufolge entweder ein Narr oder ein Betrunkener, also jedenfalls ein unzurechnungsfähiges Individuum, dessen Ansichten keinerlei Beachtung verdienen.

Gerade weil hier Rönnings Gestalt uns von der Verwerflichkeit des Zweikampfes überzeugen soll, bringt der Dichter eine Wirkung hervor, die der von ihm angestrebten genau entgegengesetzt ist. Denn hier wird uns ein Fall gezeigt, in dem ein Duell unvermeidlich erscheint; infolge der schweren Mängel, an denen die Gestalt Rönnings laboriert, nimmt sich der flammende Protest gegen die übertriebene Duellmanie wie ein leuchtendes Transparent aus, auf dem etwa die Worte zu lesen stünden: „Vivat, Crescat, Floreat das Duell!"

Allerdings ist dieser Karinski ein brutaler, eigenwilliger Mensch, ein Spieler und Verführer. Sein Prinzip lautet: „Erlaubt ist, was gefällt"; mit einem Mädel vom Theater kann man, seiner Ansicht nach, ganz ruhig machen, was einem gut dünkt, es ist „Freiwild". (Ich vermute, dass der Titel des Stückes so zu erklären ist . . ., vielleicht auch allgemein in der Weise, dass eigentlich jeder Mensch seinem Nebenmenschen gegenüber als vogelfrei erscheint, falls dieser eben verrückt, betrunken oder rabiat ist.) Trotzdem ist dieser Karinski uns nicht durchaus unsympathisch, es ist ungefähr dasselbe wie in Goethes „Egmont" die Gestalt des Herzogs von Alba. Wir lieben mutige Menschen, die vor nichts zurückschrecken, um ihren einmal gefassten Entschluss zu verwirklichen, oder besser gesagt, wir bewundern sie. Dieser Karinski hängt mit Leib und Seele an seinem Berufe, der freilich viele Bevorzugungen gewährt. Von ihm sagt Rohnstedt: „Um sich hauen müsst' er können. Was fängt so ein Mensch in ewiger Friedenszeit mit seinem Temperament an? Wo

soll er hin damit? Es ist ja wahr, solche Leut' wie der Karinski sollen Soldaten sein, aber für solche Soldaten gehört der Krieg. Sonst haben sie überhaupt keine Existenzberechtigung; so einer lebt sich nicht andern aus!"

Hierin also liegt das Hauptgebrechen, dessentwegen Schnitzlers Antiduelltheorien uns speziell in diesem Stücke nicht als hinreichend berechtigt erscheinen. Rönning ist uns zu wenig sympathisch, Karinski zu wenig unsympathisch. Man beeinträchtigt aber eine gute Sache oft mehr, wenn man sie schwach verteidigt, als wenn man sie heftig bekämpft. Ist nämlich etwas darnach angetan, uns das Duell, sobald es „sportmässig" betrieben wird, als widersinnig zu zeigen, so ist es dieser fade Geck, Poldi Grehlinger, der sich als unbedingten Anhänger und Verfechter des Zweikampfes charakterisiert; er „ratscht" seine Kodexregeln herunter: „Wir haben, Gottlob, den Duellkodex, nach dem hast du einen Gentleman beleidigt, durch Schlag beleidigt, also nach dritter Art, bitte; ergo musst du dich schlagen, wenn du ein Gentleman bist. So ist es einmal und du wirst daran nichts ändern" usf. Der Mensch ist das reinste „Duellgigerl", und solche lächerliche Figuren sind in der Tat geeignet, den Zweikampf herabzusetzen, viel eher als ernste Dialoge, die damit zwecklos verschwendet werden.

Rohnstedt gewinnt durch seine trefflichen Eigenschaften sofort alle Herzen im Fluge; ähnliches gilt auch von Dr. Wellner. Wie gesagt, gerade die sympathischesten Menschen in diesem Schauspiele sind es, die für das Duell eintreten.

Leutnant Vogel ist ein Hohlkopf, der für nichts Sinn hat, als für Pferde, Gelage und Mäderln. Warum er Alles „magyarisiert" ist auch nicht einzusehen.

Zwar ist es Arthur Schnitzler nicht gelungen, mit unanfechtbarer Logik und an einem drastischen Beispiele hier die Institution des Duells zu geisseln, doch gebührt ihm immerhin ein doppeltes Verdienst: er hat einerseits ein Lebensbild von Aktualität und Interesse und anderseits ein köstliches Komödiantenstück geliefert. Charakteristisch hierfür ist ein Zwischenfall, der sich vor der Premiere von „Freiwild" im Prager deutschen Landestheater zutrug: die Schauspieler weigerten sich, in diesem Stücke aufzutreten, weil die darin geschilderten Verhältnisse in einer Schmiere allzu naturgetreu und wirkungsvoll seien, so dass die empörten Mimen befürchteten, man werde peinliche Vergleiche anstellen und auf boshafte Gedanken kommen. Nur mit Mühe konnten die Darsteller besänftigt werden.

Im ersten Akte finden wir alle typischen Gestalten des „Sommertheaters", den geizigen, ausbeutenden Direktor, der nur darauf sieht, ob etwas Kassastück ist oder nicht, und zur Hebung der Einnahmen den männlichen Chor durch weibliches Personal in dünnen Trikots ersetzt, dabei aber masslos eingebildet und eitel auf sich und sein „Kunstinstitut" ist; wir finden die lockere, fidele Soubrette, — Typus „süsser Mädel" Melodie „heute der, morgen der", — die gefällige Liebhaberin, den im Privatleben tottraurigen, melancholischen Komiker, den Weiberherzen knickenden Liebhaber und Heldendarsteller, den Regisseur, der als Mädchen für Alles dient, den Kassierer, Herrn „Kohn" und andere.

Die Naive Anna Riedel, um deretwillen der Streit zwischen Karinski und Rönning entbrennt, ist in der Tat naiv. Dass es mit der strengen Tugendhaftigkeit beim „Sommertheater" nicht geht, bekommt sie von ihrem Direktor zu hören. Bei ihm braucht man keine Kunstbegeisterung zu haben,

man muss nur „ziehen“. Ihr Verlobter wird in ihrer Gegenwart erschossen, und verzweifelt fragt sie sich, was sie nun anfangen soll. Die Antwort ist von selbst gegeben: Anna ist durch die Sensationsaffaire zur Attraktion geworden, sie lädt der Bezirkshauptmann besonders und ausdrücklich zum Souper ein. Und so ist zu hoffen, dass sie sich bald trösten und gescheidter werden wird; was Rönning anlangt, so wird sie vielleicht bald denken: „Wie gewonnen, so zerronnen“, und wird sich nach weniger idealistischem Ersatz umschauen. Doch vielleicht irre ich mich auch und beurteile Fräulein Riedel schlecht. Sie möge es mir verzeihen!

„Freiwild“ ist jedenfalls ein bemerkenswertes Stück, das seinen Platz in der Literatur behaupten wird. Es gehört in jene Kategorie militärischer Standesdramen, in die Hartlebens „Rosenmontag“ und Beyerleins „Zapfenstreich“ einzureihen sind.

Die Frau des Weisen

Novelletten, 1898

Fünf kleine Novellen, deren erste dem ganzen Bändchen seinen Namen gab, reizende Geschichtchen, schlicht in der Erzählung, fein und verständlich in der Psychologie, originell und tiefgreifend in der Idee, anmutig und ansprechend im Stil. Über allen schwebt ein Schleier düsterer, wehmütiger Melancholie, der die einen fester, die anderen loser umschlingt. Man möchte fast als Motto für dieses Buch die Schlussworte der ersten Novellette wählen: „ein Schatten gleitet auf und ab.“

Die „Frau des Weisen“ liebte einen Schüler ihres Gatten und ahnte nicht, dass ihr Mann von dieser Liebe wisse. Der Weise aber hatte es gesehen und duldete es edelmütig und still. Und der Geliebte beugt sich in Ehrfurcht vor soviel Selbstbeherrschung, soviel Güte und Entsagung. Er will nicht weiter betrügen, sondern retten, was noch zu retten ist, und er flieht die Geliebte, um nicht in neue Versuchung zu geraten.

Der „Abschied“ zeigt uns wieder einmal Schnitzler als Realisten vom reinsten Wasser; im „Ehrentag“ begegnen wir Herrn August Witte und Emmerich Berger aus dem „Märchen“, wir begegnen ihnen, als sie gerade einen gewissenlosen „Scherz“, richtiger ausgedrückt, eine Lumperei inszenieren, wie sie nur einem verlotterten, jungen Grossstadtpflänzchen, das von Papas Moneten sorglos in den Tag hineinlebt, einfallen kann. Diese Novellette passt, meinem Empfinden nach, nicht in diese Sammlung hinein, denn sie berührt zu peinlich, um nicht zu sagen, abstossend.

Dagegen ist „Blumen“ ein lyrisches Gedicht in Prosa, herrlich in Form und Inhalt; in glühenden Farben wird eine ergreifende, poetische Schilderung des Ineinanderspielens von Leben und Tod, von Werden und Vergehen aufgerollt. Wer diese Novellette liest, wird sich sicherlich „berauschen an ihrem frischen Duft, so weich, so kühl“, er wird „erschaudern vor den Gespenstern, die das Leben spielen“.

„Die Toten schweigen“ schliesst diesen Zyklus ab, eine Novellette, in der uns der Dichter, ähnlich wie später im „Leutenant Gustl“, einen schweren Seelenkampf in all seinen Details mit meisterhafter Kunst vor Augen führt, hier den Seelenkampf eines betrügenden und durch den plötzlichen, kläglichen Tod des Geliebten an den Rand der Ver-

zweiflung gebrachten Weibes. . . . „Rasch tritt der Tod den Menschen an." . . . Und wir sehen, wie der Egoismus jedes bessere Gefühl in diesem Weibe zu ersticken droht, wie es heuchelt und verrät; doch allmählich gewinnt die zuerst nur schwache Regung von Edelmut und Aufrichtigkeit, von Reue und dem Drange, Busse zu tun, die Oberhand; die Frau gesteht ihrem Gatten ihre ganze Schuld, bereit, sich der von ihm verhängten Strafe ohne Murren zu unterwerfen, vielleicht deshalb, weil „die Toten doch nicht schweigen".

Das Vermächtnis

Schauspiel in 3 Akten, 1898

Die Premiere fand am 8. Oktober 1898 im Berliner deutschen Theater statt.

Dr. jur. Hugo Losatti ist auf einem Ritte gestürzt und wird mit schweren inneren Verletzungen heimgebracht. Sterbend eröffnet er seiner Mutter, dass er eine Geliebte und mit dieser ein Kind habe. In seinen letzten Worten nimmt er nun seiner Mutter das Versprechen ab, Toni Weber — so heisst das Mädchen — und den kleinen Franzi in ihr Haus aufzunehmen und als Familienangehörige zu behandeln. Mit Hinterlassung dieses Vermächtnisses stirbt er. Die Familie hält das ihm gegebene Versprechen in Ehren, und Toni zieht samt ihrem kränklichen kleinen Buben ins Haus des Professor Losatti. Doch schon nach kurzer Zeit stirbt auch der kleine Franzi. Zwischen Toni und den Losattis — von denen sich fast alle Bekannten zurückgezogen hatten, seit Toni bei ihnen wohnte — ist jetzt das letzte Band zerrissen. Und

so beschliessen sie denn, Toni mit einem ansehnlichen Geldbetrage abzufinden und aus ihrer Mitte zu entfernen; Dr. Schmidt, der Verlobte Franziskas, der Schwester Hugos, setzt Toni von diesem Familienbeschluss brüsk in Kenntnis. Sobald sich Toni von allen verlassen sieht, eilt sie fort, und man findet einen Zettel mit ihrer Handschrift des Inhaltes: „Nicht nach mir suchen, es ist zu spät."

Als Theaterstück ist dieses Schauspiel meines Erachtens eines der schwächsten, das Schnitzler geschrieben — denn die Konzeption ist technisch einfach verfehlt; hat doch das Stück gar keine Handlung, keine tragische Stimmung! Am Ende eines jeden Aktes ist ein Todesfall zu konstatieren (Hugo, Franzi, Toni), jeder Akt an sich wäre ziemlich abgerundet und abgeschlossen, aber zu einem Stücke vereinigt verlieren sie ihre Wirkung. In seiner Tendenz ist „Vermächtnis" eines der sonderbarsten Stücke. Wenn ich den Dichter recht verstanden habe, so verficht er die Ansicht, dass die Familie Losatti die Geliebte des Haussohnes für immer hätte im Hause behalten sollen. Das ist aber denn doch nicht zu verlangen; es hatte noch einen Sinn, als Franzi lebte, sich jedoch nachher weitere Opfer aufzuerlegen, wäre eine Torheit gewesen. Man muss ja zugeben, dass die Losattis sich Toni gegenüber hätten zarter benehmen dürfen, besonders dieser Dr. Ferdinand Schmidt, den sie ganz unbefugt zu ihrem Sachwalter machten. Schnitzler hat hier wohl im allgemeinen einen Ausfall gegen die beschränkte, engherzige Moral der Philister unternommen, er hat Vorwürfe erhoben, die nur allzuberechtigt sind, Verhältnisse geschildert, wie sie leider in der Tat oft vorkommen, allein er ist doch etwas zu weit gegangen. Tendenzstücke sind überhaupt nicht seine starke Seite; „Freiwild", „Märchen" und dieses Schauspiel

wenigstens weisen darauf hin; gelangen wir doch durch sie stets auf einen Standpunkt, der von dem himmelweit verschieden ist, den uns Schnitzler als den richtigen anempfehlen wollte, und vielleicht deshalb, weil seine Tendenzstücke zu — tendenziös sind. Auch beim „Vermächtnis" müssen wir von vorne herein darauf verzichten, das Schauspiel als „Schau"-spiel oder gar Tendenzschauspiel zu beurteilen, wir müssen uns vielmehr damit begnügen, es als ein wohlgelungenes Lebensbild aufzufassen, das namentlich in der Charakterzeichnung fast sämtlicher darin vorkommenden Personen ausgezeichnete, scharfe Züge aufweist, so dass jeder Charakter hier ein Kabinettstück an Naturwahrheit und individueller Färbung darstellt.

Da ist zunächst dieser Professor Losatti hervorzuheben; ein Phraseur und Poseur, der mit unsauberen Verdächtigungen gleich bei der Hand ist, ein Hypokrit der Selbstaufopferung. Er tyrannisiert alle, hält sich aber für ein Lamm an Sanftmut und Güte; bei ihm ist alles auf den äusseren Effekt berechnet, auf das, was die Leute von ihm sagen mögen. Am bezeichnendsten für diesen eigentlich höchst komisch wirkenden Menschen ist sein empörter Ausruf: „Mehr Herz hab' ich als Ihr alle, eine Rente hab' ich ihr aussetzen wollen!"

Dr. Ferdinand Schmidt ist eine der unsympathischsten Gestalten von allen, die Schnitzler auf die Bühne brachte. Es erfüllt uns geradezu mit Abscheu, wenn wir sehen, dass dieser in seiner Jugend allerdings zurückgesetzte und verschüchterte Mensch den bevorzugten, vom Glücke verschwenderisch ausgestatteten Hugo bis über den Tod hinaus hasst, verfolgt und sich in boshaften Angriffen gegen ihn ergeht, direkt und indirekt. Und als Franziska aur seine brutalen Ausfälle gegen den Verstorbenen und Toni hin aufschreit: „Ferdinand,

gehen Sie, ich bitte Sie, gehen Sie. Ich fange an, Sie zu verstehen, gehen Sie, es ist mir entsetzlich, Sie zu sehen. Sie haben sie gehasst!", da antwortet er ganz ruhig: „Ja — wie die Sünde." Und darauf charakterisiert ihn Franziska treffend mit den Worten: „Wie das Glück, wie die Freude eines andern haben Sie sie gehasst, weil Sie alles hassen, was heiter und frei ist, wie Sie auch unseren Hugo gehasst haben." Schmidt wirkt abstossend, selbst wenn er liebenswürdig sein wlll, am abstossendsten jedoch in der Szene mit Toni, wo er ihr den Familienbeschluss in roher und gemeiner Weise eröffnet. Es ist sehr bezeichnend für den Professor Losatti, dass er dieses Individuum, dessen Eigenschaften eher für einen Wasenmeister oder Schlächter als für einen Arzt passen, so gern hat. Die zwei sind wirklich ein „par nobile fratrum".

Franziska verdient entschieden ein besseres Los als das, welches ihr als Gattin dieses Schmidt winkt. Sie ist zärtlich, seelengut und klug, sie ist, ausser Emma, wohl die einzige, welche das an Toni begangene Unrecht ganz begreift und ermisst, indem sie sagt: „Wir sind feig gewesen, wir haben es nicht gewagt, sie so lieb zu haben, wie sie es verdient hat. Gnaden haben wir ihr erwiesen, Gnaden — wir! — und hätten einfach gut sein müssen!" Eines ist mir nur unverständlich, nämlich wie ein solches Wesen auch nur den Gedanken fassen kann, einen Schmidt zu heiraten.

Betty Losatti ist die verschüchterte, stille, bescheidene Frau eines Mannes, der sie rücksichtslos beherrscht, und „zu dem sie in keinen wirklichen Beziehungen steht"; ihre Schwägerin Emma hingegen ist energisch, aufgeklärt, und von echter Herzensgüte, mit scharfer Beobachtungsgabe, geistvoll und gebildet.

Toni Weber, eine melancholisch-solide Variation des „süssen Mädels“, hat ihren Vater verlassen und seine Verzeihung verschmäht um den Preis, ihrem Geliebten und ihrem Kinde ganz angehören zu dürfen. „Klug ist sie schon, aber selbständig ist sie gar nicht und manchmal selbst wie ein Kind, sie ist ja brav“ und Hugo gesteht auf seinem Totenbette, dass er viel an ihr gut zu machen habe. Niemand versteht, was Toni ihm bedeutet hat, nur seine Schwester beginnt dies allmählich einzusehen: „Sie ist das Wesen, das ihm durch Jahre mehr war als wir alle.“ Hugo mag bei sich die Wahrheit des Dichterwortes empfunden haben: „Die Welt ist dumm, die Welt ist blind und dich wird sie immer verkennen, Sie weiss nicht, wie süss deine Küsse sind und wie sie beseligend brennen.“ Dieses arme Geschöpf muss erfahren, wie bitter grausam das Leben zuzeiten sein kann, wie bitter grausam die Menschen. Sie verliert den Geliebten und ihr vergöttertes Kind und sieht sich ganz verlassen, den ärgsten Vorwürfen und Beschimpfungen wehrlos preisgegeben „. . . and they left me to hard-hearted strangers a prey; I fled from their rigour with many a sigh.“ (Kirke White.)

Und sie floh in den Tod. . . . .

Mit dem Schicksale Hugos und Tonis ist ganz lose das fast ebenso traurige der jungen Agnes verknüpft, die in Hugo verliebt war und die erste grosse Enttäuschung ihres Lebens erfahren muss.

Der Dichter ruft uns in diesem Stücke zahlreiche treffliche Lebenswahrheiten zu; von einer Handlung im eigentlichen Sinne ist hier nicht die Rede, auch von einem dramatischen Aufbau kann man nicht sprechen. Doch Eines ist noch zu

betonen: in keinem anderen Stücke wird so viel direkt charakterisiert wie hier und das vereinfacht die ohnehin schon recht, recht einfache Geschichte noch mehr.

Paracelsus. Die Gefährtin. Der grüne Kakadu

3 Einakter, 1899

Am 1. März 1899 fand im Wiener Burgtheater die Premiere dieser drei Einakter statt, deren letztgenannter von der Berliner Zensur verboten und dann für die Wiener Erstaufführung geändert worden war.

Die Besetzung im Wiener Burgtheater war folgende:

Paracelsus:

Cyprian . . . . Krastel
Justina . . . . Schratt
Cäzilia . . . . Haeberle
Copus . . . . Thimig
Anselm . . . . Frank
Paracelsus . . . . Robert

Die Gefährtin:

Pilgram . . . . Sonnenthal
Hausmann . . . . Zeska
Werkmann . . . . Gimnig
Brand . . . . Witte
Olga . . . . Bleibtreu
Diener . . . . Sommer

Der grüne Kakadu:

Cadignan . . . . Reimers
Nogeant . . . . Paulsen
Tremouille . . . . Tressler
Lansac . . . . Gimnig
Severine . . . . Mitterwurzer

Rollin	Hartmann
Prospere	Römpler
Henri	Sonnenthal
Balthasar	Hofmeister
Guillaume	Gürtler
Jules	Witte
Etienne	Bruffel
Maurice	Frank
Georgette	Brion
Flipotte	Ansiou'
Leocadie	Witt
Grasset	Thimig
Lebret	Moser
Grain	Zeska
Michette	Häberle

Scävola	Kracher
Commissär	Schreiner

Paracelsus

Der Baseler Waffenschmied Cyprian, der Gemahl der schönen Justina, kehrt vom Markte heim und bringt den vielgepriesenen Wunderarzt Paracelsus mit. Vor 13 Jahren hatte auch Paracelsus sich um Justina beworben, doch Cyprian war ihm vorgezogen worden. Nunmehr betritt Paracelsus das Haus seines begünstigteren ehemaligen Nebenbuhlers als Gast, wird aber von Cyprian sehr hochmütig als Gaukler und Quacksalber behandelt. Um sich zu rächen, und um Cyprian von seiner wahren Kunst zu überzeugen, hypnotisiert Paracelsus Justinan'n und flösst ihr den Wahn ein, sie habe ihren Gatten mit dem reichen Junker Anselm betrogen. In Wirklichkeit aber war Justina ihrem Manne stets treu; Cyprian ist verzweifelt, als er seine Frau in einem solch verhängnisvollen Wahne befangen sieht, allmählich wird er jedoch selbst misstrauisch, und sogar Paracelsus beginnt zu zweifeln. Um diesen peinlichen Zwiespalt zu lösen, hypnotisiert er Justina nochmals, befiehlt

ihr aber nunmehr bis zum Abendanbruch ihrem Gatten gegenüber rückhaltlos wahr zu sein, ihr Innerstes ihm zu entschleiern. Justina gehorcht und erzählt gewissermassen die Geschichte ihres Lebens: sie war ihrem Gatten stets unverbrüchlich treu, doch gab es eine Zeit, da sie Paracelsus heiss liebte, und ihm, wenn er es verlangt hätte, sogar zu Willen gewesen wäre. Sobald es Abend wird, erwacht Justina aus ihrem hypnotischen Zustande; Paracelsus bricht auf, um sein Wanderleben weiterzuführen, nachdem er den eitlen Cyprian so gedemütigt hat. Cyprian aber beschliesst, seine Frau fortan besser zu hüten.

„Paracelsus" ist ein Versspiel in fünffüssigen, hyperkatalektischen Jamben; es sind fliessende Verse in reiner, schöner Sprache. Störend wirkt nur der Umstand, dass sich diese Verse stellenweise reimen, was den Eindruck der Unbeholfenheit erwecken könnte, ein Vorwurf, den diese Dichtung weder im Inhalte noch auch in der Form irgendwie verdient.

Schnitzler lässt seinen Paracelsus sich selbst charakterisieren „als einen Arzt, nur klüger als die Anderen". Paracelsus ist ein gescheidter Kopf und versteht es, sich zu beherrschen. Durch feinen, versteckten Spott weist er alle Beleidigungen zurück. Als er erkennt, „dass er ein Zauberer nur, sie aber ein Weib", da löst er den Knoten, den er geschlungen hat und verwandelt sich, eine Art Mephisto, in einen „Teil jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft."

Paracelsus erscheint hier als tiefdenkender Philosoph; die Worte, die er bei seinem Scheiden spricht:

> „Was ist nicht Spiel, das wir auf Erden treiben,
> Und schien es noch so gross und tief zu sein?
> Es fliessen ineinander Traum und Wachen,

Wahrheit und Lüge, Sicherheit ist nirgends.
Wir wissen nichts von Anderen, nichts von uns.
Wir spielen immer, wer es weiss, ist klug."

erinnern lebhaft an jene, die Gerhard Hauptmann in seinem „Schluck und Jau" den Karl sagen lässt:

„Gib dich zufrieden, Mann, du hast geträumt,
Doch ich, wie ich hier stehe, auch der Fürst,
Auch seine Jäger, all sein Ingesinde,
Wir träumen. und für jeden kommt die Stunde,
Tags siebenmal und mehr, wo er sich sagt:
Nun wachst du auf - vorhin hast du geträumt!

und später:

„Und unser bestes Glück sind Seifenblasen,
Wir bilden sie mit unsres Herzens Atem
Und schwärmen ihnen nach in blaue Luft,
Bis sie zerplatzen."

dieselbe Anschauung finden wir besonders oft bei Shakespeare, Goethe und Grillparzer.

Der Waffenschmiedt Cyprian ist ein etwas beschränkter, „eingebildeter Geselle, dem die empfangene Lektion wohl zu gönnen ist. Er wird auch anscheinend geläutert, denn er erklärt:

„Was ich heut' gesehen, für alle Zeit
Soll's mich vor allzu grossem Stolze hüten.
Es war ein Spiel, doch fand ich seinen Sinn:
Und weiss, dass ich auf rechtem Wege bin."

Justina ist eine brave Frau, die ihren Gatten achtet, wenn auch nicht liebt; sie ist standhaft und treu, ihre Jugendträume hat sie begraben. Doch während sie auf die Erfüllung ihrer Sehnsucht resigniert verzichtete, begründete sie das Glück ihrer Schwester, indem sie Junker Anselm darauf aufmerksam macht, dass Cäzilia ihn liebt. Die beiden werden voraussichtlich ein Paar werden.

Die Nebenfiguren gruppieren sich geschickt um die Hauptpersonen, es sind köstliche Episodengestalten.

„Paracelsus“ gehört zur Serie jener Hypnosenstücke, deren Arthur Schnitzler mehrere geschrieben hat; er schloss sich hierbei besonders dem Vorbilde von Kleist, Jbsen, Strindberg, du Maurier und Savage an.

Die Gefährtin

Professor Pilgram schickt sich eben an, den Schreibtisch seiner vor zwei Tagen verstorbenen Frau zu öffnen, um deren hinterlassene Papiere zu ordnen, als Olga Merholm, die mit der Verblichenen befreundet war, erscheint, angeblich, um nun einige diskrete Briefe zu holen, die sie der Professorin geschrieben habe. Ganz ruhig aber ersucht sie Pilgram, keine Ausreden zu konstruieren, denn es sei ihm wohlbekannt, dass seine Gemahlin ihn mit seinem Assistenten und Freunde Dr. Hausmann hintergangen habe. In diesem Augenblicke erscheint jener Dr. Hausmann, der telegraphisch von dem Todesfalle verständigt wurde und deshalb seinen Urlaub unterbrochen hat. Nach den üblichen Beileidsphrasen teilt er dem Professor und Olga auf Umwegen mit, er habe sich nunmehr offiziell mit dem Mädchen verlobt, mit dem er im Geheimen schon seit zwei Jahren verlobt gewesen sei. Da bricht Pilgram in bittere Vorwürfe gegen ihn aus und weist ihn voll Ekel aus seinem Hause. Er ruft ihm zu, dass er ihm alles verziehen hätte, ihm aber nie vergeben könne, dass er die Verstorbene wie eine Dirne genossen habe, um sich dann hinter ihrem Rücken mit einer anderen zu verloben, ohne die Beziehungen zu der Betrogenen abzubrechen. Hausmann entfernt sich ohne Widerspruch, nur mit den Worten: „Auch hierauf gäb' es vielleicht eine Antwort.“ Kaum ist er fort, so erklärt Olga dem bestürzten Pilgram, worin diese Antwort hätte

bestehen können, indem sie ihm eröffnet, dass die Tote gewusst habe, dass Alfred verlobt sei und trotzdem ihr Verhältnis mit ihm fortgesetzt habe. Darauf geht auch Olga; der Professor aber erteilt die nötigen Aufträge betreffs seiner morgigen Abreise, zu der er sich nun plötzlich entschliesst. Hierauf legt er den von Hausmann gesandten Kranz auf dem Schreibtisch der Verstorbenen und verlässt das Zimmer, das er von draussen zusperrt. „Das dunkle Zimmer bleibt eine Weile leer, dann fällt der Vorhang."

Über „Die Gefährtin" waren nach der Premiere die Meinungen geteilt; während die einen das Stück als sehr schwach bezeichneten, rühmten es die anderen als Kunstwerk. Die Mittelstrasse dürfte auch hier die „goldene" sein: es ist nur eine dramatisierte Novellette, doch ist diese Novellette ergreifend, sie entrollt ein ganzes Menschenschicksal in wenigen Worten, und sie ist mit meisterhafter Technik dramatisiert. Was mich aber nicht befriedigt, ist der Schluss, der eigentlich nur darin besteht, dass — „der Vorhang dann fällt." Sonst wüsste man nicht, dass es schon aus ist.

Dieser Professor Pilgram ist das reinste Original, er wirkt entschieden komisch. Zuerst heiratet er eine Frau, deren Vater er sein könnte, weiss aber ganz gut, dass ihm „höchstens ein oder zwei schöne Jahre" bevorstehen, dann macht er einen philosophischen Unterschied zwischen „Geliebte" und „Gefährtin", wobei es ihm höchst gleichgültig ist, wem seine Frau zur „Gefährtin" wird, ihm oder einem Fremden. Das scheint ihn überhaupt nur vom physiologischen Standpunkte aus zu interessieren. Und so lässt er denn seine Gattin mit erquickender Ruhe die Maitresse seines Assistenten werden, einfach, weil er meint, sie werde diesem eine „Gefährtin" sein. Doch aus seiner eleganten

Resignation wird er etwas unsanft aufgerüttelt, als er erfährt, dass jener Assistent und Freund sich die Gattin des andern nur aus sinnlicher Begierde zu Eigen machte, nicht etwa gedrängt von stürmischer Liebe oder wissenschaftlichem Forschungseifer. Und darob ergrimmt der Herr Professor. Ja, was hat sich denn der gute Mann eigentlich gedacht, als er sein junges Weib die Geliebte seines Assistenten werden liess? Vielleicht hat er sich vorgestellt, sie würden ihn um ihre Freiheit bitten kommen und er, der Grossmütige, werde entsagen, bewundert von den Liebenden und den Bekannten; er werde Trost finden an seinem Berufe, angestaunt ob solchen Edelmutes und solcher philosophischer Abgeklärtheit. Doch er hatte wohl die Rechnung ohne den Wirt gemacht, denn die Zwei bettelten nicht, er tat auch nichts dergleichen, und so kam er um seine ganze prächtige Rolle.

Unangenehm berührt es nur, dass nach dem Tode der Professorin Pilgram ihre Ehre und ihre Gefühle derart in den Staub gezerrt werden, ohne dass die so schwer Beschuldigte sich noch verteidigen kann. Wer bürgt dafür, dass die gegen sie erhobenen Anwürfe auf Wahrheit beruhen? Wer weiss, wie sich die Arme, selbst in diesem Falle, gerechtfertigt hätte? Der Geliebte schweigt, denn er ist ein „Ehrenmann“ vom Scheitel bis zur Sohle; die gute Freundin klagt an, hart und rücksichtslos. Was man aber von guten Freundinnen zu halten hat, ist ja zur Genüge bekannt, zumal, wenn sie unglücklich verheiratet und in den Gatten der von ihnen Angeschuldigten verschossen sind, wie diese Olga Merholm allem Anscheine nach in den Professor Pilgram.

Es ist ein interessantes Problem, das uns hier vorgeführt wird, eine Variation des berühmten „Dreieckes“. Da uns eigentlich sämtliche Personen

in diesem Stücke nicht sonderlich sympathisch sind, der närrische Professor und die treulose Tote, der ehrvergessene Freund und die zartfühlende Freundin, welche die Ehre der Verstorbenen, die sie anfangs „retten" wollte, schliesslich ganz besudelt, so ist es besonders die Aufgabe der Darsteller, uns die Sache erfreulicher zu gestalten. Denn wir wollen doch nicht an jeder Aufrichtigkeit und Treue auf Erden verzweifeln!

Der grüne Kakadu

Das Stück spielt in Paris am Abende des 14. Juli 1789 in der Spelunke „Zum grünen Kakadu", die dem ehemaligen Theaterdirektor Prospere gehört. Dieser hat für sein Wirtshaus eine Truppe angeworben, deren Aufgabe darin besteht, den Besuchern des Lokals, die sich aus den höchsten Adelskreisen rekrutieren, Komödie vorzuspielen, und zwar in der Art, dass „sie harrsträubende Geschichten erzählen, die sie nie erlebt haben, von Untaten sprechen, die sie nie begengen haben, so dass das elegante Publikum den pikanten Kitzel hat, unter den gefährlichsten Gesindel von Paris zu sitzen". Der beste Akteur dieser Truppe ist Henri, der sich tags zuvor mit der Schauspielerin Leokadie, einer gefeierten Schönheit, vermählt hat. Im „Grünen Kakadu" sind bereits viele Gäste versammelt, nur der bekannte, steinreiche Herzog von Cadignan fehlt noch. Henri stürmt herein und geberdet sich, als habe er den Herzog mit Leokadie ertappt und getötet. Er spielt so natürlich, dass alle glauben, er rede wahr. Der Wirt rät ihm zur Flucht, solange noch Zeit dazu sei und sagt ihm, er habe recht gehandelt, denn schon am ersten Tage ihrer jungen Ehe habe ihn Leokadie mit dem Herzoge, dessen Maitresse sie sei, wieder

hintergangen. Erschüttert vernimmt Henri diese Botschaft und klärt die Anwesenden auf, bisher habe er nur Komödie gespielt, und der Herzog lebe. Tatsächlich erscheint Cadignan eben; da stürzt Henri auf ihn los und sticht ihn nieder, während ihm der Pöbel, der gerade von der erfolgreichen Erstürmung der Bastille zurückkehrt, laut zujubelt.

Der Dichter nannte dieses Stück „Groteske", wohl deshalb, weil er selbst nicht wusste, unter welche Kategorie er diese übermütige, aber trotz aller Ausgelassenheit von schärfster Satire erfüllte, sagen wir „Tragikomödie", einreihen sollte. Ein Kritiker hat den „Grünen Kakadu" als den „Bajazzo ohne Leonkavallo'sche Musik" bezeichnet, Max Lorenz nennt dieses Stück „ein geistreiches, tiefsinniges, effektreiches und doch inhaltsvolles Meisterwerkchen moderner Dramenkunst", dessen tiefen Sinn er in die Worte kleidet: „Wer kennt den Augenblick, den Tag und die Stunde, da blühender Blödsinn zu blutigem Ernste umschlägt?" Bei dieser Gelegenheit mag noch eine hier wohl recht interessante Stelle aus Fred Schirokauers Novelle „Die grosse Liebe" in seinem Buche, „Die lieben jungen Frauen" angeführt werden.

Frau Milli: „Etwas Grünes kenne ich, etwas von Schnitzler glaub' ich. Ein grüner Vogel ist es, wenn ich nicht irre, aber der Vogel ist gar kein Vogel, sondern eine Verbrecherkneipe. Und eine Verbrecherkneipe ists auch nicht, sie tun nur so, als wäre es eine."

Paul Börner: „Ach so, sie meinen gewiss den „Grünen Kakadu", gnädige Frau . . . . . es ist ein Kabinettstück, besonders die Zeichnung der grossen Revolution in den kleinen Schicksalen."

„Der grüne Kakadu" ist vor allem Satire und ein vorzüglich entworfenes Zeitbild. In wenigen

Strichen hat Schnitzler mit bewundernswerter Kunst die traurigen Zustände ausgemalt, die vor Ausbruch der französischen Revolution in Paris herrschten. In drastischer Weise, mit grösster Naturtreue wird uns gezeigt, wie der sittenlose, durch Ausschweifungen schlimmster Art entnervte französische Adel sich unter die Hefe des Pöbels mischt, wie es ihm geradezu Freude bereitet, sich zur Abwechslung einmal von fingierten und echten Strolchen und Verbrechern um schweres Geld als „Kerle“, „Dummköpfe, Gesindel, Schweine“ u. dgl. titulieren zu lassen. Wie sagt doch Otto Ludwig: „Alt, uralt ist die Wahlverwandtschaft zwischen der Hefe und dem Schaum“; und Heine meint: „Die starrsten Aristokraten sind froh, wenn sie Gelegenheit finden zur Herablassung, denn dadurch eben fühlen sie, wie hoch sie gestellt sind.“ Wir sehen wirkliche Strassendirnen neben sogenannten Damen aus der vornehmsten Gesellschaft sitzen, und beide scheinen uns, wenigstens in der lasterhaftesten Verworfenheit, ebenbürtig zu sein. Wir sehen den Pariser Pöbel, der sich bereits zu regen und seine Überlegenheit zu fühlen beginnt. Der „grüne Kakadu“ hat die leichte Färbung eines Freiheitsstückes, es wird darin sehr oft „Freiheit, Freiheit“ geschrieen, aus dem Verhalten des Volkes merkt man, dass es allerorts gährt, dass sich gewaltige Ereignisse vorbereiten. Wir stehen am Vorabende jener furchtbaren Metzeleien und Kämpfe, wie sie auf den 14. Juli 1789 in ganz Frankreich, besonders aber in Paris, folgten. Und so ist, dies sei nochmals betont dieses Stück namentlich als Sitten- und Zeitbild hervorragend.

Zunächst finden wir die typischen Vertreter der französischen Adelswelt aus der letzten Periode ihres Glanzes, jene müssigen, vergnügungssüchtigen, oberflächlich gebildeten Menschen, die sich schon

im Alter von kaum 17 Jahren den ärgsten Ausschweifungen hingeben; nicht anders als mit den Männern steht es mit den Frauen, die, wie z. B. die Marquise Severine von Lansac, an den rohesten, sittenlosesten Spässen Gefallen haben, ihre Gatten mit jedem hergelaufenen Gesellen betrügen und nicht einmal mehr Gewicht darauf legen, wenigstens das Dekorum zu wahren.

Der Bürgerstand ist in den Personen Grassets und Lebrets gestreift: dünkelhafte, beschränkte Menschen, die Blut gerochen haben und sich schon als die Herren aufspielen, dabei feige, wenn sie nicht in Rudeln beieinander stehen, in dichten Massen aber fallen sie über Wehrlose her. Sie sind Maulhelden, die — mit dem Munde natürlich — bereits Güteraufteilungen nach kommunistischem Prinzipe vornehmen.

Endlich ist der Pariser Pöbel, das niedrige Volk gezeichnet. Wir sehen den schlauen, auf seinen Vorteil klug bedachten Prospere, den Taschendieb Grain, der jede Gelegenheit zur praktischen Verwertung seiner Kunst benützt, die kleinen Kourtisanen, die es nie weit bringen, und schliesslich Leokadie, von der Cadignan sagt: „Sie ist geschaffen, die grösste, die herrlichste Dirne der Welt zu sein.“ Neben dieser Frau nimmt sich ihr frischgebackener Gatte höchst drollig aus: ein guter Schauspieler, der es unter anderen Verhältnissen vielleicht sehr weit gebracht hätte, dabei trotz aller Brutalität und Herabgekommenheit ein Tor, mit idealistischer Veranlagung, ein Schwärmer, der sich einbildet, dass eine Leokadie, die Dank ihrem unsauberen Gewerbe in der Lage war, sich alle Genüsse des Lebens zu verschaffen, auf einmal, seit sie seine kirchlich angetraute „Gemahlin“ wurde, ein Ausbund von Tugend sein wird. „Wir werden so glücklich sein, wie nie Menschen ge-

wesen sind. Wir werden Kinder haben, du wirs
eine gute Mutter werden, Leokadie, und ein brave
Weib. Alles, alles wird ausgelöscht sein." D
erfährt er, dass diese liebliche Leokadie mit de
Herzog recht intim ist und — seine Phantasi
mag ja durch das von ihm eben mit meisterhafte
Realistik aufgeführte Eifersuchts- und Totschlag
drama erhitzt sein — ersticht einfach Herrn vo
Cadignan, während er Leokadie laufen lässt, di
ganz betrübt konstatiert: „Soviel bin ich mein Le
tag nicht wert gewesen."

Arthur Schnitzler hat hier in einem Buch
drei Einakter vereinigt, die äusserlich keine Z
sammengehörigkeit aufweisen und auch keinen g
meinsamen Namen tragen, deren innere Zusamme
gehörigkeit jedoch unverkennbar ist und sowo
im Problem wie in der Anordnung des Stoff
deutlich zutage tritt. Max Kalbeck, der geis
reiche Wiener Kritiker, meint, infolge dieses le
haften Zusammenhanges schreien diese drei Einakt
förmlich nach einem gemeinsamen Namen, und
schlägt den wirklich zutreffenden Titel „Trilog
der Illusion" vor.

In allen drei Stücken finden wir den Eh
mann, der hinsichtlich seiner Gattin in ein
Illusion befangen ist: den Waffenschmied Cypri
der fest überzeugt ist, er brauche seine Frau nic
zu hüten, einem Menschen wie ihm könne man d
Treue überhaupt nicht brechen; den Profess
Pilgram, der sich dem Wahne hingibt: Nun g
meine Frau betrügt mich zwar, doch das mac
nichts, „denn sie war jung, und ich war alt, das i
die ganze Geschichte", aber zu meinem Freun
und Assistenten passt sie, dem ist sie das, was s
mir nicht sein konnte: eine Gefährtin; endli
den phantastischen, rabiaten Komödianten Hen
der glaubt, eine Frau, die ihr ganzes Leben a

den Lastern der Liebe aufgebaut hat, werde plötzlich ein strümpfestopfendes und kinderwartendes Hausmütterchen werden. Alle drei Ehegatten werden schliesslich von ihren Illusionen gründlich geheilt, und zwar durch einen blossen Zufall, denn ein solcher führt hier überall die Katastrophe herbei.

In allen drei Stücken finden wir ein Ineinandergreifen von Wahn und Wirklichkeit, das sich an dem hypnotischen Experimente des Parazelsus, an der hypermodernen Art von Ehebruch in der „Gefährtin" und an dem Zusammentreffen der Komödianten mit den degenerierten Aristokraten in der Spelunke äussert.

In allen drei Stücken wird das Rätsel „Weib" behandelt, das verheiratete Weib, dessen Liebe einem anderen als dem angetrauten Ehegatten gehört. In „Parazelsus" die stille Justina, die soviel Selbstbeherrschung besass, das Äusserste zu unterlassen, in der „Gefährtin" das junge, liebesdurstige Weib, das sich hingibt, um sein Leben zu geniessen, aber doch genug „Dame" ist, um sein Verhältnis zu einem fremden Manne zu verbergen und einen öffentlichen Skandal zu vermeiden; im „Grünen Kakadu" die zynische Dirne, die nach Vorteil lebt, aus niederen, gemeinen Trieben, ohne sich besondere Mühe zu geben, diese zu verhehlen.

Endlich finden wir in allen drei Stücken, dass jede dieser Frauen dem Liebhaber gegenübersteht, der zu ihr passt, jede dem Gatten, der sie verdient: Justina, die Enthaltsame, Verschämte, einerseits dem enthaltsamen, ernsten Parazelsus, der nur legitim lieben will, andererseits dem sorglosen, aber doch energischen, männlich-kräftigen Cyprian; Elvira, die Sinnliche, Leichtfertige, dem leichtfertigen, gewissenlosen Alfred und dem schrullenhaften, idealistisch angehauchten Pilgram,

der den lieben Gott einen guten Mann sein lässt, wo es sich nicht um seinen Gelehrtenberuf handelt; schliesslich die frivole Leokadie dem frivolen lasterhaften Herzog und dem niedrigen, beiden ebenbürtigen Henri.

Das Leben ist ein Traum. Dies ist wohl die gemeinsame Grundidee dieser drei Einakter. Wir meinen, dass wir seine Geheimnisse ergründet haben und über die Phantome herrschen, die uns umgaukeln, wir fühlen uns als Gebieter und glauben stets zu wachen und auf unserer Hut zu sein, und doch zerreisst oft ein einziger Augenblick unseren schönsten Wahn, wir müssen unsere ganze Nichtigkeit erkennen und die tiefe Wahrheit einsehen, die in den beiden Schiller'schen Sentenzen: „Rauch ist alles ird'sche Wesen" und „Leben heisst träumen, weise sein, heisst angenehm träumen" und in der von Calderon: „In diesem Leben ist alles wahr und alles Lüge", liegt.

Diese drei Einakter sind sämtlich geistreich, sinnig und spannend; ohne sensationelle Mittel und ohne Effekthascherei versteht es der Dichter, unser Interesse zu wecken und wach zu erhalten, obwohl er hier nicht einmal eine bestimmte Tendenz verfolgt. Er ist nichts und will nichts sein, als der wahrheitsgetreue Schilderer wahrhaftiger Probleme, wie sie das psychische und physische Leben des Menschen zur Genüge aufweist.

Reigen.

10 Dialoge 1900.

Im Winter von 1896 auf 1897 hat Schnitzler diese zehn Dialoge geschrieben, die drei Jahre später gesammelt als „Reigen“ erschienen sind. Mit diesem vielbefehdeten und auch vielgepriesenen „Buch der Saison“ betritt Schnitzler abermals den Boden seiner ersten grossen Dichtung, des „Anatol“, und wieder entzückt er uns durch feinfühlige Seelenbeobachtung und geistsprühende Satire, wenn auch im „Reigen“, diesem neuesten „Dekamerone“, mehr die realste Realistik in den Vordergrund tritt, die schillernde Realistik seiner Darstellung der modernen Geschlechtsliebe. Es heisst sonst immer, „die Kritik ist leicht und die Kunst ist schwer“; doch gerade beim Reigen ist die Kritik eine unendlich heikle Sache. Stehen doch zwei feindliche Parteien einander gegenüber, deren eine dieses Buch als verworfen und unsittlich bezeichnet, deren andere es in den Himmel erhebt! Ohne mich geradezu als den Anhänger einer dieser beiden Parteien zu bekennen, muss ich doch einräumen, dass man Schnitzler das bedeutende Lob nicht versagen darf, ein Stück Wiener Leben als echter Wiener Dichter entrollt zu haben. Wir werden lebhaft an Luzians Hetärengespräche erinnert, es ist die Muse des „Aretiners“, die zu uns spricht, nur ist hier alles tiefer, weicher, spielerischer. Nirgends, in dem ganzen Buche, begegnet uns eine störende Reflexion oder eine spekulative Andeutung, die uns erraten liesse, dass hinter diesen Personen, deren Liebesleben wir kennen lernen, der Dichter steht, nirgends findet sich ein Zug, der auch nur im geringsten als Absichtlichkeit er-

scheinen könnte. Wir vergessen ganz, dass ein Fremder, von den Personen des Buches Verschiedener, zu uns spricht und lassen unmittelbar das Leben selbst durch sie zu uns sprechen. Darin liegt meines Erachtens der Grund dafür, dass man dieses Buch immer wieder lesen kann, ohne zu ermüden, dadurch wird Schnitzler von dem Verdacht gereinigt, ein blosses Sensationsbuch geschrieben zu haben. Freilich dürfen wir bei „Reigen" eine Frage nicht berühren, das ist die Frage der Nützlichkeit. Denn dass Schnitzler durch dieses Buch bessern oder läutern wollte, wird wohl niemand behaupten. Und so muss man sich von vorne herein darüber im klaren sein, dass hier nur ein origineller Einfall in eine originelle Form gekleidet zu beurteilen ist, ein Einfall, der vielleicht gewisse satirische Zwecke verfolgte, der vielleicht darauf ausging, das beliebte Mäntelchen, hinter dem wir so gerne unsere intimsten Laster, unsere brutalsten Instinkte, die exstatischen Zustände der Liebe verbergen, herabzureissen, oder ein Einfall, der vielleicht nichts ist und nichts sein will, als „einer unbesorgten Laune Kind, nicht mehr," (Hauptmann).

„Naturalia non sunt turpia", „dem Reinen ist alles rein," von diesem Grundsatze aus hat Schnitzler sein Buch geschrieben, von diesem Grundsatze aus müssen wir es lesen. Dann werden wir finden, dass eigentlich nichts so Arges an diesen Dialogen dran ist; und das ist möglicherweise das Originelle. Ein paar Reden und Gegenreden mit ganz knappen szenischen Bemerkungen, einige Interjektionen, Interpunktionszeichen und Gedankenstriche! Der erste Dialog ist aus, und der zweite fängt an, nicht länger als der vorhergehende, mit derselben einfachen Technik aufgebaut. Zwei Personen kommen zusammen, „lieben" einander, wechseln einige banale Worte und trennen sich wieder. Jede der

geschilderten Personen ist ein Typus, man fühlt, wie das reale Leben übermächtig an einen herantritt und lässt sich von dieser Wirkung fesseln. Und der Inhalt? Man muss förmlich zwischen den einzelnen Zeilen, den einzelnen Interjektionen, und Gedankenstrichen lesen, und doch ist der Inhalt klarer, als wenn er mit breiten Worten hervorgehoben wäre.

Schauplatz ist Wien, das Wien des „Anatol" und seine Umgebung, das Wien des gleissenden Prunkes und des übertünchten Elends, das Wien der Reichen und der Armen, der Aristokraten, des demi-monde und der Boheme, das Wien des Bürgertums und des Proletariats, der Liebe und der Prostitution. Aus diesen voneinander so grundverschiedenen Kreisen greift Schnitzler die einzelnen Typen heraus: die Dirne, den Soldaten, das Stubenmädchen, den jungen Herrn, die junge Frau, den Ehemann, das süsse Mädel, den Dichter, die Schauspielerin und den Grafen. Diese Personen sprechen alle den Wiener Dialekt, doch hat Schnitzler gerade hier die feinsten Nuancen herauszumeisseln verstanden und diesen Dialekt genau den Charakteren und der gesellschaftlichen Stellung des einzelnen angepasst. Die Örtlichkeit ist nach einer überaus diskreten Kenntnis und Färbung der Lokalität ausgewählt, bis ins kleinste Detail stimmt sie mit dem Inhalte des Dargestellten überein.

Die ersten beiden Dialoge, Dirne—Soldat, Soldat—Stubenmädchen, werfen ein grelles Streiflicht auf das Liebesleben der untersten Stände; es ist das alte Lied der Prostitution, die auf den Strassen der Grossstadt ihr Wesen treibt, das alte Lied von der Gleichgültigkeit des Mannes, der das Weib zur blossen Befriedigung seines sexuellen Triebes ausbeutet.

Ganz ähnlich wie im zweiten steht es im dritten Dialoge, junger Herr — Stubenmädchen, nur ist es diesmal nicht mehr die Liebe en plaine air, sondern zwischen den vier Wänden. Dieser Dialog dürfte wohl der charakteristischeste des Buches sein.

Der vierte, betitelt „der junge Herr und die junge Frau“, ist eines der gewöhnlichen Don Juan-Rendezvous „bei sich“ zwischen der verheirateten Frau und ihrem Geliebten oder, sagen wir, einem ihrer Geliebten. Schnitzler verspottet hier die vornehme Grossstadtdekadenze des entnervten „jeune homme amoureux“ in humoristischer Weise; es ist eigentlich ein köstliches novellistisches Miniaturbildchen.

Gleichsam als Nachspiel für Feinschmecker folgt der Dialog „die junge Frau und ihr Ehegatte“. Darin wird uns das savoir vivre des verwöhnten Lebemannes geschildert: „sich nur nicht überessen, am allerwenigsten in der Liebe.“ Und hinter der kreischenden Melodie des Lebensliedes verbirgt sich die Tragödie des betrogenen Betrügers.

Der fünfte Dialog ist eine kleine Szene in einem chambre separèe, die Personen sind der Ehegatte und das süsse Mädl. Und was wir da aus dem Munde des süssen Mädel hören, ist ein seelenvolles, wahres Stück Wienerischen Kleinlebens.

Der nächste Dialog heisst „das süsse Mädel und der Dichter“; es ist die Episode des genialen Poeten, der sich seine Impressionen von der Strasse holt; doch ist das Ganze echt Schnitzlerisch aus dem Französischen ins Wienerische modelliert. Wie ein flotter Walzer klingt die kurze Geschichte an uns vorbei, allein ein Hauch frischer Lebenslust ist geblieben; den

Grundton dieses und des folgenden Dialogs bildet die sorglose Freude am Geniessen.

In dem achten Dialog, der Dichter—die Schauspielerin, finden wir die Ausgeburt der Phantasie eines Dichters, der selbst mit den intimsten Kulissenintriguen vertraut ist und in köstlicher Weise die Launen der Primadonna paradiert. In diesem Dialog weht die Luft eines frivolen französischen Künstlerromans.

Die Fortsetzung bildet „die Schauspielerin—der Graf," eine fast elegisch pointierte Duettszene zwischen der gefeierten Schauspielerin und dem aristokratischen Lebemann, eine Duettszene a la Louis XIV. Vorzüglich ist der einfältige adelige Poseur karrikiert.

Der letzte Dialog ist betitelt „der Graf und die Dirne". Nicht ohne Absicht hat Schnitzler diese beiden Personen, den Vertreter der bevorzugten Klasse und die Prostituierte, in einer und derselben Szene zusammengeführt. Er wollte uns ohne Zweifel zurufen: „Überhebet euch nicht, hierin seid ihr alle gleich!" Diese bittere Sentenz gibt uns Schnitzler auf den Weg mit, damit schliesst das Buch.

Aus diesem keck verschlungenen Bacchanal zum Preise des Lebensgenusses leuchtet ein seltsam verstecktes schwermütiges Leid hervor: das Leid eines Siegenden, dessen Seele noch nach voller künstlerischer Reife ringt. Und schon blitzt da und dort ein heller Lichtstrahl auf, das Licht des werdenden Kleinods.

Der Schleier der Beatrice.

Schauspiel in 5 Akten, 1900.

Die Erstaufführung dieses Stückes fand am 1. Dezember 1900 im Breslauer Lobetheater statt.

Herzog Lionardo Bentivoglio von Bologna weilt schon seit längerer Zeit mit einer auserlesenen Schar von Getreuen fern von Bologna. Inzwischen hat sein Vertreter, Mariskotti, sich die Herzogswürde angemasst und mit Bolognas Erbfeinden, dem Papste und Cesare Borgia, hochverräterische Unterhandlungen gepflogen. In Bologna lebt der schöne, junge Poet Filippo Loschi, der mit Teresina Fantuzzi, der Schwester des Grafen Andrea, des vornehmsten Begleiters Lionardos, verlobt ist. Er hat sich aber in Beatrice Nardi verliebt und Teresina verlassen; eben trifft er alle Vorbereitungen, um heimlich mit Beatrice aus der von den Feinden schon rings umschlossenen Stadt zu fliehen, als die Nachricht einlangt, der Herzog habe sich mit wenigen Getreuen, darunter auch Andrea Fantuzzi, nach Bologna gerettet. Bei seinem Einzuge hat Lionardo Beatricen erblickt und sich sogleich in sie verliebt. Beatrice soll auf Drängen ihres Bruders Franzesko den ehrsamen Gesellen Vittorino, der sie schon lange liebt, sofort heiraten und, solange es noch möglich ist, mit ihm aus der Stadt entweichen. Sie willigt ein, da Loschi sie wegen eines Traumes davongejagt hat. Da kommt der Herzog des Weges und bietet Beatrice zahllose Kostbarkeiten an, wenn sie ihm diese Nacht angehören wolle. Sie weigert sich, es sei denn, dass er sie zu seiner legitimen Gemahlin erhebe. Und Lionardo tut dies, er lässt sofort die Trauung vollziehen. Nach dem Hochzeitsmahle schleicht sich Beatrice zu Filippo, um mit ihm gemeinsam zu

sterben. Er stellt sie auf die Probe, welche sie nicht besteht. Darauf vergiftet sich Filippo, nachdem er Beatrice voll Verachtung zurückgestossen hat. Beatrice eilt ins Schloss, wo man sie bereits vermisst hat; doch hat sie, ohne es zu merken, in Filipps Zimmer ihren Schleier verloren. Als der Herzog sie danach fragt, wird sie sehr verlegen, er aber verspricht, ihr jeden, auch den schwersten Fehltritt, verzeihen zu wollen, wenn sie ihn dorthin führe, wo sie den Scheier gelassen habe. Beatrice geleitet ihn in Filippos Haus, in jenes Gemach, in dem der Schleier liegt, in dem aber auch unter herabgerissenen Vorhängen die Leiche Filippos ruht. Gemäss seinem Versprechen vergibt ihr Lionardo, fordert sie jedoch auf, mit ihm auf jenen Vorhängen, die er für ein Ruhebett hält, die Brautnacht zu begehen. Sie weigert sich voll Grauen, Lionardo tritt hinzu und erblickt den Leichnam. Indessen ist ihm sein Gefolge nachgekommen und Lionardo verzeiht der ganzen Familie Nardi, auch Beatricen. Da erdolcht Franzesko, ehe dies jemand hindern kann, Beatrice. Der Herzog befiehlt, tieferschüttert, Beatrice und Filippo zusammen im Erbgrabe der Bentivoglios zu bestatten, und rüstet sich dann zu seinem letzten Kampfe, in dem er wegen der Ueberzahl der Feinde unterliegen muss.

M. Koch sagt über dieses Stück, dass „Arthur Schnitzler, der dafür den dankbaren, prachtvollen Rahmen der Renaissancezeit wählte, die bedeutendste dramatische Dichtung der letzten zwei Jahrzehnte schuf, freilich auch hier im Verkehre der Geschlechter der bedenklichen Freiheit von Nietzsches Herrenmoral huldigend.“ Hermann Bahr, der hervorragende Kritiker und Dichter, bezeichnet den „Schleier der Beatrice“

als das Grösste, was Schnitzler geschrieben, als eines der schönsten Stücke, das jemals einem Dichter unserer Zeit geschenkt worden sei. Er sagt: „Ich halte die Beatrice für das reifste und reichste Werk, das Schnitzler noch geschaffen hat, weil es von allen kleinen Neigungen und Launen, die ihn sonst bedrohten, frei und rein ist.“

Die Handlung ist eminent mannigfaltig und bunt, dabei aber in kunstvoller Weise ihre Einheit, sowie die von Zeit und Ort, gewahrt. Der Aufbau des Stückes ist tadellos, in wirkungsvoller Steigerung verläuft die Handlung, der dritte und der fünfte Akt, welch letzterer die Katastrophe bringt, allerdings anders als wir sie erwarteten, sind grossartig und erschütternd.

Zeitweilig bricht ein gesunder, köstlicher Humor durch, so z. B. in der Schilderung einer Strassenszene, wie der Dichter es denn überhaupt verstanden hat, die günstige Gelegenheit auszunützen, die ihm die Renaissanzezeit zu farbenprächtiger Ausmalung bot; dabei ist das Problem, dessen Auffassung und Durchführung, streng naturalistisch, fast allzu naturalistisch, wenn man z. B. bedenkt, dass — um blosse Äusserlichkeiten hervorzuheben — Schnitzler verlangt, „dass Isabella vorüberlaufe, indem sie sich die Kleider vom Leibe reisst und noch wie im Taumel“ eine kleine Rede halte, oder wenn man von dem Liebesbacchanal im herzoglichen Garten liest, wo „auf der Wiese undeutlich wahrnehmbare Bewegung herrscht, Paare vorübergleiten, sich umarmen, hinsinken, manchmal Frauen wie fliehend vorbeistürzen“.

Und doch erinnert uns dieses Schauspiel lebhaft an ein Shakespearsches Stück! Melodisch, herrlich klingt die Sprache, der Vers ist leicht

fliessend und prägt sich angenehm dem Gedächtnis ein. Wozu aber der häufige Wechsel zwischen Vers und Prosa dienen soll, ist nicht einzusehen.

Ich möchte den „Schleier der Beatrice" als eine Schicksalstragödie bezeichnen, natürlich im weitesten Sinne des Wortes. Über Beatrice waltet ein unentrinnbares, unvermeidliches Schicksal: Beatrice stürzt jeden, dem sie naht, ins Unglück, sie erliegt selbst diesem grausamen Fatum. Es fehlt weder an dem „fatalen Requisit" (der Schleier) noch an Wunder und Vorzeichen (der angeschossene Adler, Beatricens Traum). Und Magnani selbst sagt: „Wer weiss, von welchen Mächten dieses Mädchen gelenkt wird, mit Willen oder ohne Willen"; auch Beatrice spricht dies aus: „Warum gerade mir dies alles? Sagt? Und warum war ich ausersehen vor Allen, so vielen Leid zu bringen, und weiss doch: Ich wollte keinem Böses?"

Den historischen Hintergrund bilden die Bestrebungen des Cäsar Borgia, der sich von seinem Vater, dem Papste Alexander VI. (Roderigo Lenzuoli Borgia), zum Herzog von Romagna hatte erheben lassen, jene Bestrebungen, die darauf abzielten, den Herzog Johann Bentivogito von Bologna zu verjagen und sich in den Besitz dieser Stadt zu setzen. Doch gelang ihm dies nicht, da Karl von Amboise, der Statthalter Ludwigs IX. in Mailand, ihn daran hinderte. Cäsar Borgia lockte, als seine Macht erstarkt war, die noch übrigen Feudalherren von Italien zu einem Gastmahle nach Sinigaglia, wo er sie dann festnehmen und töten liess. Diese Ereignisse hat Schnitzler unter Veränderung einiger Namen und freier Erdichtung der anderen benützt; die Vorfälle in Bologna, wie

sie uns der Dichter schildert, sind natürlich seine eigene Erfindung.

An den Charakteren ist besonders zu betonen, dass Schnitzler, wie dies vielfach Shakespeares Gewohnheit war, die Personen durch ihre Erlebnisse charakterisiert, hier aber nirgends die direkte Charakterisierung besonders bevorzugt oder die Handlung hiezu verwendet.

Der Dichter Filippo Loschi ist ein Schwärmer, ein verträumter, krankhaft übertriebener, allzuromantisch angelegter Mensch. Er verstösst seine Geliebte, weil sie die „Dirne ihres Traumes" ist, er weigert sich, der Einladung des Herzogs Folge zu leisten, denn er ist „heut' nicht mehr, den der Herzog sucht, und folgt er seinem Rufe, wie ein Betrüger stünd' er vor ihm." Bei allem Idealismus ist er zu Zeiten ein rücksichtsloser Egoist, aufbrausend und herrisch, Andere dürfen nicht einmal im Traume sündigen, er aber überfällt seine Verlobte, die an dem Sterbebette ihrer Mutter trauert, mit tierisch-gierigen Wünschen, mit Worten „verrucht und wild, wie man sie Mädchen zuraunt in der Schenke." Und dann verlässt er seine Braut gerade, als sie den Tod der Mutter und des Bruders beklagt, ungeachtet dessen, dass sie dadurch in die Nacht des Wahnsinns verfiel. Filippo ist bereit, seine Vaterstadt und seine Freunde im Stiche zu lassen, nur um sein Glück an Beatricens Seite ganz zu geniessen. Trotzdem ist er nicht feige, wie sich aus seiner Unterredung mit dem Grafen, aus seiner bitteren Reue ergibt. Er macht mit eigener Hand seinem Leben ein Ende, als er erkennt, dass er dessen „Ruhm und Ehre für nichts hingab".

Herzog Lionardo vertritt erstlich das Prinzip „es soll der Sänger mit dem König gehen"; er ist

ein kunstsinniger, gelehrter Fürst, dabei stolz und tapfer, aber sehr launenhaft. Unbekümmert um die Ansicht der anderen setzt er seinen Willen — mag dieser noch so töricht sein — durch; in frivoler Unüberlegtheit veranstaltet er das abscheuliche Bacchanal im Parke seines Schlosses, es soll der Wahlspruch gelten: „Für heut' ist Schönheit Adel, nicht Geburt!" In einer ebenso eigenwilligen Kaprize bestimmt er, dass „adlig geboren die Sprossen dieser Nacht." Seine Vermählung mit Beatrice, die darauffolgenden Ereignisse sind ein Werk seiner Laune, sie entspringen dem Wunsche, sich die letzte Nacht auszutoben. Als er sieht, welche verhängnisvollen Wirkungen sein unbesonnener Schritt gezeitigt hat, bereut auch er und zeigt sich grossmütig und gütig, er geht freudig in den sicheren Tod, vielleicht, um zu sühnen, vielleicht, weil mit Beatrice all seine Lebenslust, all seine Siegeszuversicht erstorben ist.

Beatrice Nardi, die noch ein weltfremdes Kind ist, wird grausam, ohne ihr Verschulden, vom Ernst des Lebens und der Liebe heimgesucht; sie ist ja sicherlich krankhaft veranlagt und hereditär belastet. Entstammt sie doch einem Hause, in dem Sünde und Laster triumphieren: ihre Mutter hat durch Ehebruch den Gatten zum Verrückten gemacht, ihre ältere Schwester sagt von sich, dass „ihrer Nächte Sehnsucht war, von wilden Armen umfasst zu sein, auf ihrem Hals begierige Lippen zu fühlen, ihren ganzen wundgeküssten Leib hinzugeben trunk'nen Augen." Beatrice wird am besten in folgenden Stellen charakterisiert:

„Du spielst mit dem Tode wie mit dem Leben!"

„Du bist zu staunen nicht gemacht. Niemals hat
Dich des Daseins Wunder namenlos erschreckt,
Nie bist du vor der Buntheit dieser Welt

In Andacht hingesunken, und dass du,
Die Beatrice ist, und ich, Filippo,
Sich unter den unendlich Vielen fanden,
Hat nie mit tiefem Schauer dich erfüllt,
Und dass dein Vater toll, füllt nicht mit Bangen,
Dass Vittorino starb, der dich geliebt,
Nicht mit dem fürchterlichsten Graun dein Herz.
Und dass du Fürstin von Bologna bist,
Macht dich so wenig staunen Beatrice . . . . ."

„Der starb um dich? Und den verrietest du?
Und mich um ihn? Und wiederum ihn um mich?
Was bist du für ein Wesen, Beatrice!"

Inkonsequenz und eine unergründliche, wechselnde Furcht sind hervorstechende Züge ihres Handelns; sie kommt, um mit Filippo zu sterben, und fürchtet doch den Tod. Und sie selbst sagt, als der Herzog ihr zuruft: „Lass alles Fürchten!":

„Das ist vorbei. Und war doch das allein,
Was mich die fürchterlichsten Wege jagte
Von Lüg' in Lüge, Schmach in Schmach."

Um diese drei Hauptpersonen gruppieren sich die Nebenpersonen: der entsittlichte, genusssüchtige, grausame Hofstab des Herzogs wird uns vorgeführt, der edle, ideal gute und ideal denkende Andrea, der energische, aber überspannte Franzesko, der komplette Schwächling, der sich Vittorino nennt, die entartete, lüsterne Rosina, ihre würdige Mutter, die florentinischen Kourtisanen, deren eine in geradezu verhängnisvoller Weise schwärmerisch-phantastisch veranlagt ist, endlich die Bürger und Bürgerinnen und die Kaufleute, welche als köstliche, humorvolle Typen erscheinen. Das lasterhafte Leben, wie es in einer italienischen Stadt des 16. Jahrhunderts herrschte, wird uns hier sehr

drastisch an einem originellen Stoffe gezeigt, der, obwohl fast zu naturalistisch in Problem und Ausführung, doch eine hohe poetische Stufe erreicht.

Leutnant Gustl

Novelle, Reichenau, 13.—17. Juni 1900

Dieser Monolognovelle wegen soll Arthur Schnitzler seiner Offizierscharge entkleidet worden sein, da er hier die Schwächen gewisser Offiziere und das Duell verspottet.

Der Dichter führt uns ein Mitglied des Offizierstandes vor, das bei all seiner sonstigen Gutmütigkeit dennoch geradezu abstossend wirkt, einen Spieler und Rohling, der, erfüllt von ungeheurem Eigendünkel, einfach haarsträubende Begriffe von Menschenrecht und Bildung hat. Leutnant Gustl brutalisiert bei der Theatergarderobe einen Bäckermeister, muss aber die Wahrheit der Shakespeareschen Worte: „Never anger made good guard for itself“ am eigenen Leibe erfahren, denn der bärenstarke Bäcker hält mit eisernem Griff den Säbel des Leutnants fest und kanzelt so, allerdings unter vier Augen, den Wehrlosen tüchtig ab; er schliesst seinen Sermon mit den Worten: „Sie sind ein dummer Bub!“ Gustl ist ausser sich; er ist entehrt und unmöglich gemacht, wenn es ruchbar wird, dass er in Kaisers Rock und bewaffnet von einem Menschen, der ihm physisch überlegen war, in so erbärmlicher Weise heruntergeputzt wurde, ohne sich an dem Frevler zu rächen. Als sich

6*

der Leutnant eben zu dem anscheinend einzig denkbaren Ausweg, zum Selbstmord, entschliesst, erfährt er, dass der Bäckermeister sofort nach dem Renkontre mit ihm vom Schlage gerührt wurde, also noch ehe er die Sache ausplaudern konnte.

Was Gustl in jener auf diesen Zwischenfall folgenden Nacht bis zum Morgen, da er die Freudenbotschaft erhielt, durchmachte, wie fürchterliche Scham, Reue, Selbstvorwürfe, Zorn ihn marterten, wie die Lebenslust ihn alle erdenklichen Möglichkeiten zur Rettung aus diesem qualvollen Dilemma erwägen liess, wie er aus einem Extrem ins andere verfällt und schliesslich doch sieht, dass ihm nichts übrig bleibt, als zu sterben, bevor man ihn mit Schande und Spott davonjagt, diesen entsetzlichen Seelenkampf hat der Dichter meisterhaft geschildert. Nicht minder ausgezeichnet ist dann beschrieben, wie fassungslos Gustl in seiner übersprudelnden Freude ist, als er sich auf so wunderbare Art vor all den bösen Konsequenzen seines Uebermutes bewahrt sieht. Sofort sind alle guten Vorsätze beim Teufel, er ist wieder brutal und hochfahrend, und sein Wonneparoxysmus klingt aus in die schöne Theorie vom „zu Krennfleisch zusammenhauen“.

Die Wahrheit erfordert es jedoch, zu sagen, dass die „Gustl's“ gerade in der österreichischen Armee sehr seltene Ausnahmen sind.

Frau Berta Garlan

Novelle, 1901

Es ist die Geschichte einer Frau, die noch spät den Liebesfrühling erhoffte (vgl. Beyerlein, Die Lüge des Frühlings); sie steht allein, und in ihr, der Einsamen, von Haus aus Uranständigen, erwacht ein wahrer Hunger nach Glück und Liebe, ein Sehnen, jemandem anzugehören. Wie dieses Weib, das sich zuerst beim blossen Gedanken an etwas Laszives schon verworfen dünkt, allmählich tierisch-sinnlich, lüstern zu denken beginnt, wie sie lügt und heuchelt, an alles, sogar an ihr Kind, vergisst, wie sie sich schliesslich hingibt, mit Freuden, ohne eine Spur von Scham oder Sorge, das alles ist treffend geschildert, in schöner, klangvoller Sprache. Doch Frau Berta muss bald erkennen, dass sie auf Irrwegen wandelte, dass ihr nichts blieb als Enttäuschung; denn ihre Liebe, ihr Glück, sie waren nur eingebildet und trügerisch.

Der ganze Charakter dieser Frau, ihr Seelenleben, ihr bisheriges Dasein ist vorzüglich in den wenigen Worten auf der vorletzten Seite des Buches gekennzeichnet: „Zuerst bebte sie leise, dann aber atmete sie tief und wie erlöst auf; denn mit dem Hereinbrechen dieser Ermattung fühlte sie ja auch, dass in diesem Augenblicke nicht nur ihre Befürchtungen von früher, sondern auch der ganze Wahn dieser wenigen Tage, die letzten Schauer einer verlangenden Weiblichkeit, alles, was sie für Liebe gehalten, in Nichts zu verströmen begannen. Und an diesem Totenbette knieend, wusste sie, dass sie nicht von denen war, die, mit leichtem Sinne beschenkt, die Freuden des Lebens ohne Zagen trinken dürfen. Mit Ekel dachte sie an die Stunde der Lust, die ihr vergönnt gewesen,

und wie eine ungeheure Lüge erschienen ihr die schamlosen Wonnen, die sie damals gekostet, gegenüber der Unschuld jenes sehnsüchtigen Kusses, dessen Erinnerung ihr ganzes Dasein verschönt hatte.“ Ihr Schicksal erinnert lebhaft an Körners Worte:

„Wir sehnen und hoffen, und das ersehnte Glück wird uns errungen zur Last.“

Diese Novelle hat einen einzigen, kleinen Fehler: meines Erachtens fallen nämlich zuviel derbe Worte, die den poetischen Zauber beeinträchtigen, ohne den hinreichend gewahrten Realismus zu erhöhen.

Mit dem „grossen“ Schicksale Bertas sind mehrere „kleine“ verflochten, so das des Ehepaares Rupius; geschickt und doch kurz streift Schnitzler hier die Kleinstadtverhältnisse überhaupt, während andrerseits die prächtigen und bei aller Knappheit doch reichhaltigen Schilderungen von Wiener Plätzen, Strassen, Gärten, von Wiener Menschen und Wiener Leben anheimelnd und wohltuend wirken.

Und nebenbei bricht Schnitzler in diesem Buche eine Lanze für das liebende, sehnende Weib; seine Verteidigung gipfelt in den tiefsinnigen, und tief gefühlten Worten: „Und Berta ahnte das ungeheure Unrecht in der Welt, dass die Sehnsucht nach Wonne ebenso in die Frau gelegt ward als in den Mann und dass es bei den Frauen Sünde wird und Sühne fordert, wenn die Sehnsucht nach Wonne nicht zugleich die Sehnsucht nach dem Kinde ist.“ Wie sagt doch Juvenal: „Dat veniam corvis, vexat censura columbas.“

Lebendige Stunden

Vier Einakter, 1902

Nachdem bereits im Frühjahre 1902 die Schauspielergesellschaft Direktor Brahms diese vier Einakter im Wiener Karltheater zur Aufführung brachte, erfolgte die Erstdarstellung dieser Stücke durch Wiener Schauspieler am 3. März 1903 im Deutschen Volkstheater mit folgender Besetzung:

Lebendige Stunden:

Hausdorfer	Martinelli
Heinrich	Geisendörfer
Borromäus	Weiss

Die Frau mit dem Dolche:

Pauline	Sandrock
Leonhard	Kramer
Remigio	Eppens

Die letzten Masken:

Rademacher	Weisse
Jackwerth	Brandt
Weihgast	Kramer
Balmschläger	Wierth
Tann	Geisendörfer
Paschanda	Joseffy

Literatur:

Margarethe	Sandrock
Clemens	Kramer
Gilbert	Kutschera

Lebendige Stunden

Anton Hausdorfer, ein alter Beamter, hat dadurch einen schweren Verlust erlitten, dass die Frau, die seit der Zeit, da ihr Gatte sie um einer andern Willen verliess, seine Geliebte und Freundin

war, nach langer Krankheit vom Tode ereilt worden ist. Ein hinterlassener Brief unterrichtet Hausdorfer davon, dass sie die ihr vom Arzte geschenkte Lebensfrist von zwei bis drei Jahren freiwillig durch eine Morphiumvergiftung verkürzt habe, da sie wisse, dass ihr Siechtum ihrem jungen Sohne Heinrich, einem jetzt schon gefeierten Dichter, alle Lebens- und Schaffenskraft raube. Doch beschwöre sie Hausdorfer, ihrem Sohne nie den wahren Sachverhalt mitzuteilen. Allein in seiner Verzweiflung und Verbitterung enthüllt Hausdorfer trotzdem dem jungen Manne die ganze entsetzliche Wahrheit. Heinrich ist zuerst tief erschüttert, dann aber rafft er sich auf und entfernt sich mit dem festen Entschlusse, durch rastlose, erfolgreiche Arbeit sich des Opfers seiner toten Mutter würdig zu erweisen.

Dieser Einakter hat dem ganzen Zyklus seinen Namen gegeben, er dient gewissermassen als „gesprochene Ouverture" für die folgenden Stücke. In aufwallender Verzweiflung über den gewaltsam verfrühten Tod seiner Freundin ruft Hausdorfer: „Was ist denn deine ganze Schreiberei, und wenn du das grösste Genie bist, was ist sie denn gegen so eine Stunde, so eine lebendige Stunde, in der deine Mutter hier auf dem Lehnstuhl gesessen ist und zu uns geredet hat, oder auch geschwiegen, aber da ist sie gewesen, da, und sie hat gelebt, gelebt!" Und Heinrich antwortet: „Lebendige Stunden? Sie leben doch nicht länger als der Letzte, der sich ihrer erinnert." Wie lässt doch Hermann Bahr in seiner „Sanna" den alten Trost zum Leutnant sagen: „Und fort, hinaus in die weite Welt, ins Elend, mit unserem Fluche, in die Schande, aber lebend, lebend!" und auch seine Luise meint: „Nein, darauf kommt es an, dass einer lebt, lebt, lebt!"

Anton Hausdorfer ist ein Sechziger, er steht also in jenem Alter, in dem man sich allmählich mit dem Gedanken an den Tod vertraut machen muss. Und da mag es denn begreiflich sein, dass man sich um so fester, uu so ängstlicher an dieses Leben klammert, seinen Wert um so höher anschlägt, je näher man daran ist, es zu verlieren, je kürzer die Spanne Zeit noch währt, in der man sagen darf: „Unser sind die Stunden!“ Der Jüngling freilich denkt nicht an den Tod, er geniesst das Leben wie er alles andere geniesst, sorglos und frei.

Anton Hausdorfer hat ja viel verloren; nicht nur die Geliebte, sondern auch die treue, verständnisvolle Freundin. Und der Schmerz macht ihn ungerecht gegen die Tote und gegen den Lebenden. Gegen die Tote, deren letzten, heiligsten Wunsch er missachtet, gegen den Lebenden, den er zum Mörder seiner Mutter stempelt. Er kann es dem Sohne nicht verzeihen, dass die Mutter seinetwegen die ewige Ruhe suchte und fand, ihm wäre es vielleicht am liebsten, wenn sich Heinrich zur Sühne auch gleich umbrächte. Und deshalb muss er die Berechtigung jenes leisen Vorwurfes bitter fühlen, den ihm Heinrich im Abgeben zuruft: „Denn auch Sie leben weiter!“ d. h. wenn Sie so verzweifelt sind, so bereiten Sie ihrem Dasein ein Ende, Sie haben länger gelebt als ich und weniger einzubüssen, weniger heilige Pflichten zu erfüllen.

Heinrich, der „figürlich einen Schein um seinen Kopf hat“, einer von jenen Menschen, „deren Stelle oft recht lang unbesetzt bleibt, wenn einer von ihnen in Pension geht“, hat an sich die Wahrheit der Goethe'schen Worte erfahren:

„Was nützt die glühende Natur vor Deinen Augen Dir,
Was nutzt Dir das Gebildete der Kunst rings um Dich her,
Wenn liebevolle Schöpfungskraft nicht Deine Seele füllt
Und in den Fingerspitzen Dir nicht wieder bildend wird?“

Das Siechtum seiner Mutter hat ihm alle Sammlung, alle Fassung geraubt, ihr Tod hat ihn in neue Verzweiflung gestürzt. Kaum weiss er jedoch die volle Wahrheit, da erwacht in ihm einerseits der dichterische Schaffensdrang, andererseits das erhebende Bewusstsein, dass er jetzt ein hehres Ziel zu erreichen, eine weihevolle Pflicht zu erfüllen habe. Denn er muss beweisen, dass seine Mutter nicht umsonst gestorben ist, er wird zeigen, dass sie ihm durch ihr edelmütiges Opfer zum zweiten Male das Leben schenkte, diesmals jenes Leben, das „wenn es nutzlos war, den frühen Tod bedeutet". Auch er wird den Wert des Lebens nicht verkennen lassen, allerdings in anderem Sinne als Hausdorfer, den er vielleicht bekehren kann, „im Frühling, wenn sein Garten aufs neue blüht."

Mit feiner Kunst, ohne etwa durch aufdringliche Effekthascherei unsere Gefühle zu verletzen, hat Schnitzler die Umrahmung des Stückes dem Inhalte desselben angepasst: der melancholische Frühherbst, der dämmerige Abend, die feierliche Stille und dazu das düstere, ernste Gespräch der beiden Männer. Und wie sich dieses allmählich zu einem hoffnungsvollen, fast heiteren Ausblicke auf den kommenden Lenz, auf die Zeit, die alle Wunden heilt, durchdringt, so „erhellt" auch, der Weisung des Dichters gemäss, „ein breiter Lichtstrahl die Terrasse", in dem Augenblicke, da das Gespräch einen lichteren Abschluss findet.

Die Frau mit dem Dolche

Pauline, eine junge, verheiratete Frau, deren Gatte, ein Dichter, es mit seiner ehelichen Treue nicht besonders genau nimmt, trifft, wie schon öfters zuvor, mit Leonhard, einem eleganten Jüngling,

der bis über die Ohren in sie verliebt ist, im Museum zusammen. Sie stehen lange vor einem Bilde, das eine sehr schöne Frau — sie sieht Paulinen ähnlich — darstellt, die einen erhobenen Dolch in der Rechten hält und zu Boden blickt, als läge dort einer, den sie erstochen hat. Plötzlich versinkt Pauline auf einen Moment in Träume; es scheint ihr, als habe sie schon einmal gelebt, sie sieht sich vierhundert Jahre zuvor als Gattin jenes Malers, von dem das betrachtete Bild stammt, er hiesse Remigio. Sie hat Lionardo, einem Schüler ihres Mannes, eine Nacht angehört; als Remigio heimkehrt, gesteht sie ihm alles. Doch statt an dem Schänder seiner Hausehre Rache zu nehmen, würdigt er, der stets Hochmütige, Verwöhnte, ihn auch nicht eines Blickes. Lionardo, durch solche Verachtung äusserst gereizt, fleht Remigio an, sich an ihm zu rächen, sonst werde er selbst unfehlbar für derartige Missachtung Sühne fordern. Als Remigio sich um diese Drohungen gar nicht kümmert, stürzt Paola (Pauline) herbei und erdolcht Lionardo, da sie fürchtet, er werde Remigio töten und ihre Schande allen offenbaren. Die Stellung, die sie dann mit erhobenem Dolche einnimmt, bietet Remigio den Vorwurf zu seinem Bilde. Diese Vision zieht mit Blitzesschnelle an Paulines geistigem Auge vorbei. Sie erwacht und verspricht, dem Drängen Leonhards nachgebend, diese Nacht in seine Wohnung kommen zu wollen.

„Die Frau mit dem Dolche" ist in gewissem Sinne ein Traumstück; die Heldin versinkt in eine Art hypnotischen Schlafes, in den sie der starre Anblick des Bildes versetzt hat. Sie ist jene Paola, der schöne Leonhard, der neben ihr steht und sie anfleht, seine Geliebte zu werden, ist Lionardo, Remigio gleicht ganz ihrem Gatten, dem gefeierten Dichter, der seine Stücke vorerst zu

erleben pflegt und imstande ist, aus einem Fehltritte seiner Frau den Stoff für ein neues Drama zu gewinnen; e bnso bietet jenem Maler Remigio die Sünde und die Mordtat Paolas den Vorwurf für sein herrliches Gemälde. Schliesslich sind beide ihren Gattinnen noch dafür dankbar, dass sie gesündigt haben. In Ibsens „Wenn wir Toten erwachen" sagt Irene zum Professor: „ . . . der so ganz unbekümmert und sorglos einen warmblütigen Leib nahm, ein junges Menschenleben, und ihm seine Seele stahl, weil ein Kunstwerk daraus werden sollte." Es ist dieselbe Idee: Die Kunst als getreue Nachahmerin der Natur, sei es auch um den kostbarsten Preis.

Dieser Traum übt auf die nervös gereizte Frau eine stärkere Wirkung aus als alle Bitten ihres Anbeters. Pauline ist Fatalistin; sie gibt sich hin, nicht aus Liebe, sondern aus „Entschlossenheit", da sie fest überzeugt ist, dass über ihr ein Schicksal waltet, das kommen wird und kommen muss, ob sie nun versucht, es abzuhalten oder nicht. Wozu sich also erst mit schwierigen Abwehrmassregeln abmühen, wenn es zwecklos ist? „Verderben gehe deinen Gang!" Und so verspricht sie Leonhard, ihn besuchen zu wollen, nur um ihren Kismet — ich weiss nicht, ob sehr gegen ihren Herzensdrang — den schuldigen Tribut zu entrichten, oder, wie Bahr es ausdrückt, „weil ihr Gefühl begehrt, was die Vernunft versagt."

Dem guten Leonhard, der bei weitem nicht so romantisch-idealistisch angelegt ist, wie er es als Lionardo vor vierhundert Jahren war, wird es natürlich sehr egal sein, welche Gründe Pauline veranlassen, seinen Wunsch zu erfüllen. Für ihn ist das factum, nicht das fatum ausschlaggebend

und wertvoll. Das Leben will und muss genossen sein, ob nun Liebe da ist oder anderes Beiwerk; darin sind sie sich beide einig, Pauline und Leonhard. Auch der Gatte Paulines verfolgt dieses Prinzip, das er freilich bei seiner Frau nicht anerkennt, er denkt vielmehr: si duo idem faciunt, non est idem.

Die reinen, fliessenden Verse wechseln hier klangvoll und effektreich mit der Prosa ab.

Die letzten Masken

In einem „Extrakammerl" des allgemeinen Krankenhauses sind der alte Journalist Karl Rademacher und der junge Schauspieler Florian Jackwerth, beide Todeskandidaten, untergebracht. Rademacher weiss ganz genau, wie es um ihn steht; auch bisher hat er ein elendes Dasein gehabt und nichts erreicht, indessen sein Jugendfreund Weihgast heute ein berühmter Dichter ist. Und in seiner Todesstunde will Rademacher diesen verhassten Liebling des Glückes noch einmal sehen und tief demütigen, indem er ihm mitteilen und durch Beweise erhärten wird, dass seine (Weihgasts) angebetete Gattin zwei Jahre lang seine (Karls) Geliebte war. Wie er aber seinem einstigen Freunde gegenübersteht, bleibt er stumm, sie plaudern von ganz gleichgiltigen Dingen. Weihgast verabschiedet sich, und Rademacher sinkt entseelt in einen Stuhl.

Die letzten „Masken" sind eine entzückende, lebenswahre Studie, nicht aus dem Milieu des Glanzes und der Freude herausgegriffen, sondern aus dem der Trauer und des Elends. Dieses Stück übt eine mächtige dramatische Wirkung aus, es ist entschieden ein kleines Meisterwerk, erschütternd und rührend

zugleich. Nur einem Arzte kann sich die Gelegenheit zu einer solchen Studie bieten, und dieser Arzt muss auch ein gediegener Psycholog und ein — Dichter sein. Auch hier finden wir jenen Grundgedanken, der, nur jedesmal in anderer Form, alle vier Einakter wie ein Leitmotiv durchzieht, und den Rademacher, der Todeskandidat, in den Worten ausspricht: „Nachwelt gibt's auch nur für die Lebendigen. Was hat unsereiner mit Leuten zu schaffen, die morgen noch auf der Welt sein werden!"

Rademacher ist eine Art verkannten Genies. Von Stufe zu Stufe ist er gesunken, zu seinen moralischen Defekten haben sich schwere physische hinzugesellt; jetzt liegt er im Spital, von den Aerzten aufgegeben, und er weiss das. Resigniert entsagt er; nur noch einen Wunsch hat dieser Sterbende: er möchte seinen Hass und seine Erbitterung, die er gegen die ganze Welt hegt, an jenem austoben lassen, den sie erhob und gross machte, obwohl er nicht begabter und nicht tüchtiger war als er. Und er, der Enterbte des Glückes, kann den Moment nicht mehr erwarten, „dass Weihgast, das Sonntagskind, da vor ihm sitzt, bleich, vernichtet, so klein gegen ihn, als er sich sein Leben lang überlegen gefühlt hat." Um sicher zu gehen, hält er noch rasch mit Jackwerth eine Generalprobe ab, ganz so wie im Theater vor der Premiere. Wie aber der vor ihm steht, den er zu zerschmettern gedachte, wie er ihm voll Anteilnahme seine Unterstützung anbietet und voll Stolz und Glück von seiner Frau spricht, da sind alle Rachepläne Rademachers verflogen, vielleicht aus Mitleid, vielleicht in der Erwägung, dass er zwar Weihgasts äusseres Glück vernichten könne, dass jener aber doch weiter leben und schaffen werde, während man ihn schon in den Seziersaal

tragen würde — als Leiche. Und er stirbt gerne, das Leben hat ihm nur Kummer und Enttäuschung gebracht, es kann ihm auch in Zukunft nichts anderes mehr bieten.

Eine treffliche Kontrastgestalt zu Rademacher, dem Älteren, Besonnenen, liefert Jackwert, der sich krampfhaft ans Leben klammert; er hat keine Ahnung davon, dass er „in spätestens acht Tagen unter der Erde liegen wird", und plaudert lustig von Kunst und Liebe, macht Scherze, prahlt und schmiedet frohe Zukunftspläne.

Geschickt und naturgetreu sind die Ärzte geschildert: der aufopfernde, beliebte Arzt, der sich mit den Patienten unterhält, sie tröstet, ihnen Gefälligkeiten erweist, zu dem die Kranken auch Zutrauen, ja Liebe hegen, und der mürrische, brüske Arzt, der nicht einen Schritt über seine Pflicht tut, stets Eile hat und während einer Untersuchung auf Leben und Tod an seinen versäumten „Tapper" im Kaffeehaus denkt. Dem einen sind die Kranken bemitleidenswerte Unglückliche, es sind gewissermassen seine „Sorgenkinder", dem anderen sind sie Waren, Objekte, an denen man bestensfalls studiert, die aber in der Regel nur da sind, um einen zu belästigen.

Literatur

Der reiche Sportsmann Baron Clemens hat die schöne junge Witwe Margarete mitten aus ihrem Bohèmeleben zu sich genommen, um sie jetzt sogar zu heiraten. Margarete war früher Poetin — sie dichtete höchst gewagte Sachen —

und Klemens hat ihr nun ein für alle Mal verboten, weiterhin als Dichterin vor die Öffentlichkeit zu treten. Trotzdem hat sie insgeheim den Roman ihres Lebens geschrieben und darin jenen pikanten Briefwechsel wörtlich aufgenommen, den sie seinerzeit mit einem ihrer Geliebten, dem Poeten Gilbert, gepflogen hatte. Als Klemens erfährt, dass sie hinter seinem Rücken diesen Roman habe in Druck legen lassen, eilt er bitterböse fort. Inzwischen besucht eben jener Gilbert Frau Margarete und überreicht ihr seinen Lebensroman, bereits gedruckt und fein eingebunden. Margarete blättert in dem Buche und erblickt plötzlich genau denselben Briefwechsel, der in ihrem Roman erscheinen soll. Voll Verzweiflung sieht sie einen stürmischen Literaturskandal voraus, als Clemens zurückkehrt und ihr mitteilt, er habe eben ihren Roman einstampfen lassen und nur ein Exemplar behalten, das er ihr hiermit einhändige. Ganz glücklich schleudert Margarete auch dieses ins Feuer, noch ehe Klemens die Blamage merkt, und sinkt ihm reuig in die Arme. Gilbert empfiehlt sich diskret.

Dieses Lustspiel entspricht vollauf der Forderung Börnes „das Lustspiel muss porträtieren". „Literatur" porträtiert mit beissender Ironie und köstlichem Humor jenes Bänkelliteratentum, über das sich Schnitzler häufig lustig macht, es entrollt uns ein naturgetreues Bild des „Bohemelebens" — wie denn Schnitzler von einem bekannten Wiener Kritiker als der „Murger einer eleganteren österreichischen Boheme" bezeichnet wurde. Wir sehen hier die Literaturdilettanten und einen typischen „Dilettantenleser", den etwas einfältigen Aristokraten, dessen literarische Interessen vorzugsweise auf die Lektüre und Abfassung von — Renntips konzentriert sind. Die Dialogführung ist sehr

witzig und flott-geistreich, die ganze Situation, die Pointe mit den gleichen Briefen humoristisch und höchst unterhaltend.

Margarete hat ihr Leben genossen und, um es weiter bequem und „unverlacht“ zu geniessen, opfert sie ihren literarischen Schaffensdrang; der Wert dieses Lebensgenusses gegenüber dem tollen Wahn von Liebe, Poesie .....

Besonders gelungen ist die Zeichnung des bornierten „eh eh“-Aristokraten: „adeliger Jüngling mit wohlgepflegten Händen und ungepflegtem Gehirne, vortrefflicher Reiter, Fechter, Schütze, Tennisspieler, Herzensbrecher“, ein Herr mit Dutzenden stadtbekannten Verhältnissen und ausgeprägter Herrenmoral. Er ist natürlich, was Bildung, Konfession und Menschenrechte anlangt, ganz vom Eigendünkel seines Standes beherrscht, trotz aller Eitelkeit und Dummdreistigkeit aber dennoch gutmütig. Es lässt sich mit ihm recht nett auskommen, wenn man ihn stets „neunzackig“ behandelt.

Ein Wiener Kritiker schloss seine Rezension über „Literatur“ mit den treffenden Worten, denen auch ich beipflichte: „Wenn diese kleine fesselnde Literaturkomödie Schnitzler auf den Weg des Lustspiels führt, werden wir ihm noch viele „lebendige Stunden“ verdanken“.

Auch in diesen Einaktern finden wir einen leitenden Grundgedanken, der in jedem einzelnen wiederkehrt und mit grosser Technik festgehalten wird, ohne dass etwa dadurch die Poesie dieser Stücke leiden würde oder wir uns über Aufdringlichkeit beklagen könnten. Diese Grundidee lässt sich präzisieren durch jene Worte Schillers in „An die Freunde“, wo er ausruft:

„Wir, wir leben, unser sind die Stunden, und der Lebende hat recht!“ Es wird die Bedeutung

und der Wert des in Freuden genossenen Lebens geschildert, dessen Sinn man mit philosophischer Erkenntnis erfasst und das man demgemäss geführt hat; es ist eben eine „schöne, freundliche Gewohnheit des Daseins und Wirkens", wie Goethe seinen Egmont sagen lässt.

Schnitzler hat hier jenen Gedanken weiter ausgeführt, den er in die Schlussworte des „Schleier der Beatrice" kleidete:

„Leben ist die Fülle, nicht die Zeit."

In schlichter, zwangloser Weise, ohne hochtrabende Redensarten, ohne ermüdende theoretische Erörterungen, an vier einfachen Beispielen, die von einander grundverschieden und doch wieder so ähnlich sind, wird dieses tiefsinnige Problem behandelt, fast spielend und trotzdem tief philosophisch.

Der einsame Weg.

Schauspiel in 5 Akten, 1903.

„Der einsame Weg" wurde zum ersten Male in Wien am 15. Mai 1906 vom Ensemble des Berliner Lessingtheaters am Theater a. d. Wien aufgeführt.

Gabriele Wegrath, die schwerkranke Gemahlin des Akademiedirektors Wegrath, hat sich bereits als dessen Braut einige Tage vor ihrer Trauung dem Freunde ihres künftigen Gatten, dem Maler Julian Fichtner, hingegeben; Fichtner hat Gabriele aber schon Tags darauf verlassen, da er seine Freiheit nicht opfern wollte. Die Frucht jenes Fehltrittes

ist der nunmehr 23-jährige Felix. Wegrath ahnt nichts von der Sünde seiner Frau, er hält Felix für seinen Sohn, und Felix selbst ist in diesem Glauben aufgewachsen. Frau Gabriele stirbt, und nun erfährt Felix von Julian Fichtner, dass dieser sein Vater sei. Johanna, die eheliche Tochter Wegraths und Gabrieles, hat kurz nach dem Tode ihrer Mutter mit dem Schriftsteller von Sala ein Liebesverhältnis angeknüpft und an einem Abende, als sie bei ihrem Geliebten weilt, bittet sie dieser, seine Frau zu werden und ihn auf seiner grossen Forschungsreise zu begleiten. Johanna weiss jedoch von Salas Arzt, dass Sala an einem schweren Herzleiden laboriert und dass seine Tage gezählt sind. Und so verlangt sie denn eine Überlegungsfrist und — ertränkt sich. Als Johannas Verschwinden bemerkt wird, fordert Felix von Sala Rechenschaft, der ihm den Inhalt seines letzten Gespräches mit Johanna mitteilt und sich ihm zur Verfügung stellt. Felix aber eröffnet ihm, wie es um seine Gesundheit stehe, und dass der Arzt ihm nur noch eine kurze Frist zu leben gäbe. Sala, der bisher nicht wusste, wie krank er sei, begibt sich nach Hause und macht seinem Dasein durch eigene Hand ein Ende. Felix wendet sich jetzt mit doppelter Liebe dem betrogenen, arglosen Wegrath zu, während er sich Julian gegenüber ganz fremd fühlt.

Es ist ein bedeutendes Stück, das uns Schnitzler hier bietet, obwohl es im Grunde genommen wieder nur eine Novellette ist, in dramatische Form gekleidet, mit trefflichen, nie ermüdenden Dialogen von packender Realistik. Aber es ist Alles, nur kein Wiener Stück; wenn am Theaterzettel nicht Wien als Ort der Handlung angegeben wäre, wenn wir nicht vom Türkenschanzpark, von Dornbach u. dgl sprechen hörten, so glaubten wir uns hoch im

Norden, mitten unter jenen schwermütigen Menschen, deren jeder ein besonderes „Schicksal" hat, mitten unter jenen Menschen, die wir aus Ibsens Meisterwerken kennen; wir erinnern uns bei Wegrath an Jörgen Tasmann, bei Sala an Baumeister Solness, bei Johanna endlich an eine kunstvolle Mischung der Charaktere der Rebekka West mit Regina, Hedda, Kaja und Hilde. Im „einsamen Weg" hat sich Arthur Schnitzler streng an Ibsen gehalten, zu streng vielleicht!

Über der Familie Wegrath, über Sala, über Fichtner, über Irene, über Reumann waltet ein furchtbares Geschick. Vergangenes und Vergessenes tönt schauerlich in die Gegenwart hinein, ein Verhängnis, ein Unglück drängt das andere. Es ist eine dumpfe, niederdrückende Luft, die über uns lastet. Wir verlassen das Theater mit dem peinlichen Gefühle, dass wir Menschen ohnmächtig, wehrlos sind gegenüber dem Schicksal, „welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt". Und dieses Gefühl verletzt unsere Eitelkeit, wir pochen auf unsere Gottähnlichkeit und trösten uns mit der billigen Ausrede: „der Dichter hat hier seine Phantasie spielen lassen, in Wirklichkeit kommt so etwas nicht vor, mir wenigstens kann das nicht passieren". Ein trügerischer, schwacher Trost!

Ich möchte dieses Stück in jene Kategorie von Schicksalstragödien einreihen, die Schnitzler sich eigens gezimmert zu haben scheint, die sich mit dem landläufigen Begriffe von „Schicksalstragödie" nicht decken, sondern ihm nur ganz entfernt gleichen.

Erst wenn wir uns darüber klar geworden sind, dass es kein Drama ist, das wir hier vor uns haben, kein Drama, weder im Aufbau noch in der Wirkung, wenn wir vielmehr erkannt haben, dass

es ein ungemein feiner, verständnisinniger Familienroman ist, der sich eben wie ein Drama vor unseren Augen abrollt, dann erst können wir es versuchen, näher in den Geist dieser jedenfalls hervorragenden Dichtung einzudringen.

„Der einsame Weg“ ist jener Weg, den Menschen wie ein Sala, ein Fichtner oder eine Johanna wandeln, Menschen, die finden, „dass man das Recht hat, sein Dasein vollkommen auszuleben, mit allen Wonnen und mit allen Schaudern, die darin verborgen liegen“; es ist dies jener Weg, den „alle jene allein gehen müssen, die selbst niemandem gehört haben“.

„Wer sich der Einsamkeit ergibt,
Ach, der ist bald allein!
Ein jeder lebt, ein jeder liebt,
Und lässt ihn seiner Pein.“ (Goethe.)

Den einsamen Weg müssen die rücksichtslosen Egoisten wandeln, dieser Weg führt Sala und Johanna in den Tod, Julian Fichtner „ins Leere“, „in die Einsamkeit, die ihn erwartet und vor der ihm graut“.

Ein Kritiker hat dieses Stück mit Recht als „das Schauspiel des Niedergleitens“ bezeichnet. Schatten und Schleier gleiten nieder auf den Menschen, für ihn kaum merklich und doch so rasch und sicher:

„Dreifach ist der Schritt der Zeit:
Zögernd kommt die Zukunft hergezogen,
Pfeilschnell ist das Jetzt entflogen,
Ewig still steht die Vergangenheit.“ (Schiller.)

Und doch, sie scheint nur stille zu stehen, ein Nichts beschwört sie wieder herauf und sie tritt lebendiger vor unsere Augen als die Gegenwart, sie lässt uns umso bitterer empfinden, was wir

verloren haben, sie lässt die Reue an uns nagen, zumal wenn wir allein sind und einsam mit unseren Erinnerungen und Gedanken, allein auf dem einsamen Wege. Dies ist der eine Grundgedanke dieses Stückes; es sind jedoch noch zwei andere Ideen hervorzuheben, die ebenfalls leitend und massgebend in diesem Schauspiele sind. Die eine spricht Dr. Reumann aus: „Und eine Lüge, die sich so stark erwiesen hat, dass sie den Frieden eines Hauses tragen kann, ist mindestens so verehrungswürdig als eine Wahrheit, die nichts anderes vermöchte, als das Bild der Vergangenheit zu zerstören, das Gefühl der Gegenwart zu trüben und die Betrachtung der Zukunft zu verwirren.“ Wie sagt doch Wieland in „Idris und Zelinde“: „Ein Wahn, der mich beglückt, ist eine Wahrheit wert, die mich zu Boden drückt“. Den dritten Grundgedanken möchte ich in jene Worte Goethes aus „Torquato Tasso“ kleiden:

> „Die Menschen kennen sich einander nicht,
> Nur die Galeerensklaven kennen sich,
> Wo jeder sich für einen Schelmen gibt,
> Und seinesgleichen auch für Schelmen nimmt“.

„Die Blätter sind rot, der goldene Dunst liegt über den Wäldern, der Himmel ist so fern und blass als schauderte ihm vor seiner eigenen Unendlichkeit, und das Wasser schimmert grünlichgrau, und des Morgens fallen die Schatten der Buchen darüber hin.“

Das ist die richtige Naturstimmung für dieses Schauspiel, in dem gleich von Anbeginn an „trotz der klaren, lauen Luft doch schon eine Ahnung von Winter und Schnee weht“, Herbst, Dämmerung, Verwelken, und den Menschen fröstelts . . .

Wir finden im „Einsamen Weg“ unseren alten Bekannten Anatol wieder, nicht mehr den frivolen

Anatol, diesen lockeren Schmetterling, der achtlos von einer Blume zur anderen flattert, ohne Rast und Ruh', sondern jenen stillen, traurigen Schmetterling, von dem Andersen in seinem reizenden Märchen erzählt: „So wurde der Schmetterling ein Hagestolz; der böse Winter war eingetreten, er verbot ihm, im leichten Sommeranzug draussen herumzuschwärmen. Und der Schmetterling in der warmen Stube seufzte und sagte: ‚Das nackte Leben ist doch auch nicht genug; Sonnenschein, Freiheit und zuweilen ein Blümchen muss man doch auch haben.' Und bald fing ihn der Bewohner des Stübchens, bewunderte seine schönen Flügel und steckte ihn auf eine lange Nadel, um im Raritätenkasten zu prangen."

Don Juan-Anatol ist alt geworden, und für ihn ist das Alter eine „einsame Beschäftigung". Und der Komtur ruft ihm zu: „Bereue!", doch die Reue kommt zu spät, und „im Abgrund schmachtet er, büsst der Sünden Lasten schwer." Das ist das Ende, Anatol hat ausgelebt

Und über all dem schweben Weisheit und Erkenntnis, sie leuchten hervor aus dem ganzen Inhalte, aus den Dialogen; Weisheit und Erkenntnis, Feinfühligkeit und Anmut, wie sie sich nur in den Werken eines Dichters finden, der erlebt und denkt, der erleben und denken lässt.

Johanna Wegrath ist eine Hysterikerin, eine Kassandranatur, erfüllt von Ahnungen, Visionen, Illusionen und Träumen, das weibliche Seitenstück zu Sala und Julian. Obwohl ausgestattet mit wenig Gefühl, kann sie doch lieben, so heiss und innig, dass sie um des Geliebten Willen in den Tod geht. Oder doch nicht seinetwegen? Vielleicht nur in der Erkenntnis, dass sie in einer kurzen Spanne Zeit Alles genossen hat, wozu Andere Jahre

brauchen, dass sie ausgekostet hat, wonach sich ihre Sehnsucht richtete, und dass für sie somit nichts mehr zu erwarten ist? Egoismus, wenn auch nicht in alltäglichen Formen!

„Sie ist nicht dazu geschaffen, Menschen beizustehen in trüben Tagen, wie eine Feindschaft regt es sich in ihr gegen Menschen, die auf ihr Mitleid angewiesen sind." Später einmal will sie „vor sich selbst erschauern, müssen, so tief erschauern, wie man es nur kann, wenn einem nichts fremd geblieben ist, weder das Schöne, noch das Hässliche und Gemeine, weder Irrtum noch Leid" ... Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil! .... Und deshalb imponiert ihr Sala, deshalb liebt sie ihn, deshalb gibt sie sich ihm hin, weil sie glaubt, dass er all das reichlich genossen hat, was das Ziel ihrer Wünsche, ihrer kühnsten, phantastischesten Träume ist, denn wie Gutzkow sagt: „bewundern ist und Liebe eins beim Weib."

Johannas Seelenleben, ihr Wollen und Begehren, ganz nach Ibsens Muster anscheinend in mystisches Dunkel gehüllt, ist doch so einfach und klar.

Stephan von Sala und Julian Fichtner sind so etwas wie „Freunde", beide haben ihr Leben bis zur Neige ausgekostet, beide haben geheuchelt, gelogen, betrogen, beiden ist dieses Leben im Fluge verronnen und hat sie doch nicht, wie sie es sich in prahlender Überhebung einbildeten, gelehrt, auf jenen resignierten Standpunkt Lenaus zu gelangen:

„Dreifach haben sie mir gezeigt,
Wenn das Leben uns nachtet,
Wie mans verraucbt, verschläft und vergeigt
Und es dreimal verachtet."

Nur ist Sala weniger wehleidig als Julian, er ist geistreicher und mehr Lebenskünstler. Sala versteht es, seine Haltung besser zu wahren, auch will er den Tod nicht erwarten, „denn das wäre doch zu peinlich.“ Und wie er in seinem ganzen Leben kühl, ruhig und ironisierend war, so bleibt er es auch bis knapp vor seinem Tode, denn er hat in allem „den feinen Griff und den rechten Ton“. Er verlässt seinen Freund und die Welt mit einem Stichwort, dem letzten, das er ihm bringen wird, mit einigen Sentenzen und viel Fassung . . . . . . „Immer toujours mit Jeist und Jrazie“, wie es in Mannstädts „Walzerkönig“ heisst.

Auf Sala passen vortrefflich der Ausspruch Shakespeares: „Er starb wie einer, der sich auf den Tod geübt“, und der Herders: „An nichts Geliebtes musst du dein Gemüt also verpfänden, dass dich sein Verlust untröstlich machte“.

Ob sein Benehmen, seine Haltung, natürlich oder gekünstelt sind, ob dies nicht alles nur eine Maske ist, die er vor anderen trägt, eine Rolle, die er gut spielt, während auch er, wenn er allein ist, klagt, bereut und verzweifelt, das bleibt uns verborgen.

Julian Fichtner ist „als junger Mensch schon faszinierend, blendend gewesen, er war im besten Sinne des Wortes vielversprechend“. Auch er hat sein Leben vollauf genossen, er hat sich genommen, was sich ihm bot, ohne Skrupeln, ohne Wahl, sogar die vertrauende, liebende Braut des vertrauenden, arglosen Freundes, um sie dann selbstsüchtig und feige zu verlassen, ebenso wie er jene Irene Herms, die ihn aufrichtig geliebt hat uud noch liebt, verstiess, als sich hierfür ein geeigneter, wenn auch geringfügiger Vorwand fand. Volle Freiheit und Sorglosigkeit, das waren seine Losungsworte, Fesseln

der Ehe behagten ihm nicht, und so floh er ohne Rücksicht und ohne Bedenken; seinem eigenen Geständnisse nach hat er sich nie so wohl gefühlt wie damals, als er die arme Frau schnöde verriet, die sich ihm in blinder Liebe hingegeben hatte; er vergass rasch und stürzte sich in neue Taumel von Lust und Sinnlichkeit. So vergingen Jahre; da erfuhr er, dass er einen Sohn habe, und die Sehnsucht nach diesem und der Heimat erwachte immer stärker und stärker, zumal er jetzt „ein Heruntergekommener war, einer der fertig ist, dessen ganzes Talent seine Jugend war“. Ist doch „bis zu einer gewissen Epoche sein Leben wie in einem Rausch von Zärtlichkeit und Leidenschaft, ja von Macht dahingeflossen“, nun aber geht es auch damit zu Ende. Laut und unabweisbar melden sich die Boten des Alters, zu Ende mit der Schaffenskraft, dem Übermenschentum und der Liebe; was übrig geblieben ist, das ist ein ganz gewöhnlicher Mensch, menschlichen Gesetzen ebenso unterworfen als ein anderer, der nur noch unter einer Tünche von Heuchelei und Selbstbetrug Trost und Vergessen sucht, unter einer Tünche, die ihn selbst anekelt, vor eine Zukunft gestellt, die ihn erschaudern macht. In seiner Vereinsamung denkt er an seinen Sohn, der soll ihn retten und erheben durch kindliche Liebe und Zärtlichkeit, der soll ihm all das ersetzen, was er durch seine Unbeständigkeit in seinem Berufe wie auch in der Liebe hat entgleiten lassen. Und er findet diesen Sohn und enthüllt ihm offen ohne Beschönigung die ganze Wahrheit, allein begreiflicherweise wendet sich auch der Sohn voll Abscheu von ihm ab, um sich inniger und herzlicher an jenen anzuschliessen, den er so lange für seinen Vater hielt, und der noch in ihm sein leibliches Kind erblickt. Felix will gut machen

was an diesem seelenguten, treuen Menschen gesündigt wurde.

Und Julian Fichtner sieht sich jetzt von dem Letzten verlassen, auf den er alle Hoffnungen setzte, von seinem eigenen Sohne. Und so muss denn auch er die Wanderung auf jenem einsamen Weg antreten; zwar bäumt er sich wild gegen diesen Zwang auf, doch vergebens. Der einsame Weg will begangen werden, er hält die ihm Verfallenen fest in seinem Banne, er verliert sich „ins Weite, ins Unbegrenzte“, wie jene Strasse, auf der Julian seiner betrogenen Geliebten entfloh. Julian muss den einsamen Weg bis zu Ende durchschreiten, denn ihm fehlt der Mut, diese Strecke abzukürzen, wie es Johanna und Sala taten. Und er tritt seine Wanderung an, verzagt, gebrochen, von nagender Reue erfüllt, dass „er nicht zur rechten Zeit“ bezahlt hat .... „Ach, wenn ich nicht gar zu vernünftig wär', ich täte mir was zu Leide!“ (Heine) ....

Von den übrigen Personen des Stückes ist nur zu sagen, dass sie durchwegs meisterhaft gezeichnete Episodenfiguren sind, namentlich Professor Wegrath und die traurig-lustige Irene Herms, das „süsse Mädel“ in vorgerückten Jahren, wie Sala oder Julian den gealterten Anatol darstellen. Irene kränkt sich bitter, dass es ihr versagt blieb, zu ergründen, ob Chamisso recht hat, wenn er meint: „Nur eine Mutter weiss allein, was lieben heisst und glücklich sein.“

Man hat leider bei der Aufführung hochinteressante, bedeutungsvolle Stücke des Dialogs gestrichen, ein Vandalismus, der nicht genug gerügt werden kann. Denn dadurch sind uns mehrere der stilistisch, psychologisch und inhaltlich vorzüglichsten Stellen, z. B. die Anekdote

vom alten Klavierspieler, Johannes Vision vom Belvederebild u. a. entzogen worden. Wenn es schon unumgänglich nötig war — die Gründe sind allerdings nicht leicht ersichtlich — Streichungen vorzunehmen, so sollte dies mit mehr Verstand und nach eingehender Prüfung geschehen.

Die griechische Tänzerin.

Novellen 1904.

Arthur Schnitzler hat hier vier Novellen vereinigt und den Namen der letzten, wichtigsten zum Gesamttitel erhoben. Ich glaube diesen Zyklus am besten und kürzesten zu charakterisieren, wenn ich einen Ausspruch des Herrn von Witte in der dritten Novelle variire und und diese vier Geschichten als „les premières des premières“ bezeichne. Was diese vier Novellen besonders auszeichnet, ist ja bei Schnitzler eigentlich schon selbstverständlich: die treffende Seelenbeobachtung, vollendeter Stil und strenge Realistik. Dabei sind diese Geschichtchen unendlich rührend, jede in ihrer Art, die dritte sogar „humoristisch-rührend“.

Die erste Novelle, „der blinde Geronimo und sein Bruder“, gibt dem Dichter reichlich Gelegenheit, sein Talent als Schilderer der Natur leuchten zu lassen und zudem seinen grossen Wortschatz in wechselnder Fülle zu entfalten. Ein Blinder glaubt, sein Bruder betrüge ihn, bis schliesslich ein schweres Opfer, das dieser Bruder seinetwegen bringt, ihn eines Bessern belehrt. Und während die beiden äusserlich bösen Tagen entgegengehen,

haben sich ihre Herzen endlich in unverbrüchlicher Bruderliebe gefunden.

Die zweite Novelle ist „Andreas Thameyers letzter Brief“ betitelt und, wie schon der Name verkündet, in Briefform gehalten, in Form eines Briefes, den Thameyer, bevor er seinem Leben selbst ein Ende macht, noch an seine Mitmenschen richtet. Obwohl in gewissem Sinne humoristisch, ist doch auch diese Novelle ergreifend in ihrer Einfachheit; es ist die Geschichte eines Mannes, dem seine Frau ein Kind von eigentümlich dunkler Hautfarbe geboren hat, und den seine liebe Mitwelt deshalb mit sanftem Spott und liebenswürdigem Bedauern behandelt; dazu erklären sie die dunkle Hautfarbe in einer für einen Ehegatten sehr peinlichen Weise. Da Thameyer an der Anständigkeit seiner Frau nicht zweifelt, seine Mitmenschen aber nicht davon überzeugen kann, dass ähnliche Wundergeburten medizinisch erklärt sind, scheidet er, um seine Qual abzukürzen, freiwillig aus dem Leben.

In der dritten Novelle, „Exzentrik“, begegnen wir einem alten Bekannten, den Schnitzler uns öfters vorführt, wenn er einen leichtsinnigen, gewissenlosen Stutzer oder, besser gesagt, ein echtes „Weaner Früchtel‘ darstellen will, nämlich Herrn August „von“ Witte, der hier in einer verzwickten Situation steckt. In überaus humorvoller, wenn auch hyperbolischer Weise, wird uns von Witte selbst erzählt, welche bösen Stunden er durch seine Liaison mit einer Dame vom Zirkus auszustehen hatte und noch auszustehen hat. Und wir freuen uns aufrichtig, dass dieser Mensch auch einmal in der Tinte sitzt.

Die letzte Novelle erzählt die Geschichte einer Frau, deren Mann ein grosser, schöner, verhätschelter Künstler ist und sie vernachlässigt. Es

ist das Schicksal der „Frau mit dem Dolche“, nur mit anderem Ausgange. Die arme Frau leidet und verbirgt ihrem Gatten ihr Weh, sie geht daran zugrunde, ohne dass er weiss, dass er eigentlich die Ursache ihres Todes ist. Auch in dieser reizenden Novelle finden sich sprachlich entzückende Stellen und farbenprächtige Naturschilderungen.

Zwischenspiel.

Komödie in 3 Akten, 1905

Die Erstaufführung fand im Wiener Burgtheater am 12. Oktober 1905 mit folgender Besetzung statt:

Amadeus	Kainz
Cäzilie	Witt
Peterl	Elsner
Albertus	Tressler
Marie	Häberle
Sigismund	Korff
Fräulein	Wittels
Stubenmädchen	Schulz.

Der Kapellmeister Amadeus Adams und seine Frau, die Opernsängerin Cäzilie, haben einander bei Abschluss ihrer Ehe stete Aufrichtigkeit und rückhaltlose Offenheit gelobt. Nach siebenjähriger Ehe, der auch ein Kind entsprossen ist, erkennen beide Gatten, dass es besser sei, die eheliche Gemeinschaft aufzugeben, denn sie begünstigt einen jungen Fürsten, er liebt eine gräfliche Opernsängerin. Und so kommt es denn zur einverständlichen Scheidung, aber in einer ganz originellen Weise: sie treffen nämlich nur eine Privatabmachung,

auf Grund deren sie auch fernerhin zusammenbleiben, um ihres Heims, ihres Kindes, ihrer Kunst willen, aber nicht als Gatten, sondern bloss als gute Kameraden. Zwar hat Frau Cäzilie zuerst in versteckten, und doch flehenden Worten das alte Verhältnis zu erhalten versucht, allein Herr Adams ist wie taub. Nach einiger Zeit jedoch entbrennt er wieder in heisser Liebe zu seiner Frau, sie gibt seinen Bitten nach und wird wieder für eine Nacht seine „Geliebte“. Als er aber nun das alte eheliche Leben wieder aufnehmen will, lehnt sie dies hartnäckig ab. Und so packt denn Amadeus Adams seine Koffer und reist ab. Kaum ist er fort, vielleicht auf immer, da „weint Cäzilie leise und lässt den Kopf aufs Klavier sinken“.

Es ist eine Komödie der Ehe, die der Dichter uns hier vorführt; leider aber dürfen wir ihm den Vorwurf nicht ersparen, dass er einen argen Fehler begangen hat: er wollte zu originell sein, und das tut nie gut. Anscheinend fürchtete Schnitzler, dass man ihm wieder nachsagen werde, er habe sich zu stark an Ibsen gehalten — denn ein Ibsen'sches Problem ist es ja, das er hier behandelt —, eine Variation des Norathemas, das seinen Einfluss auf „Zwischenspiel“ unverkennbar äussert —; doch selbst Ibsen liess sich bekanntlich überreden, den Schluss seiner „Nora“, wenn auch nur widerwillig, zu ändern und das Problem im versöhnlicheren Geiste zu lösen. „Zwischenspiel“ würde sicherlich viel gewinnen, wenn Schnitzler es einigermassen umarbeiten und besonders den höchst sonderbar berührenden Schluss umformen wollte, etwa so wie er es mit seinem „Märchen“ tat. Und eine solche Verbesserung wäre hier, wo es sich nicht um die ganze Grundidee und deren Ausführung, sondern eigentlich nur um eine einzige

kurze Szene handelt, viel leichter vorzunehmen als dort. Die Sache muss nur „alltäglicher" angepackt und durchgeführt werden, dann könnte „Zwischenspiel" sich zu einer recht bedeutenden Dichtung aufschwingen; der Kern dazu steckt schon in dieser Komödie, von der Hevesi so treffend meint: „es ist eine feingesponnene Sache, die dann nicht recht an die Sonnen kommt".

Vor allem verdient im „Zwischenspiel" die geradezu muster- und meisterhafte Dialogführung besondere Hervorhebung, die an Schlagfertigkeit, Natürlichkeit und köstlichem Humor ihresgleichen sucht. Ferner enthält dieses Stück eine wahre Blütenlese ausgezeichneter Sentenzen, die zwanglos und unaufdringlich in die Dialoge eingestreut sind; ausserdem ist auch hier poetische Feinheit „stilvoll" mit strenger Realistik vereinigt, eine Reihe von Vorzügen, die allein schon genügt, „Zwischenspiel" zu einer auch in der jetzigen Form bemerkenswerten Dichtung zu machen. Jedenfalls ist es unbillig und verfehlt, kurzer Hand über diese Komödie den Stab zu brechen, wie es mehrere, sonst besonnenere Kritiker, taten.

„Zwischenspiel" ist das „capriccio doloroso" des Ehepaares Adams; ein Intermezzo war ihre Ehe, ihre erste Trennung, ihre wiedererwachte Liebe, wird nicht die zweite Trennung auch nur ein Intermezzo sein? Ein absonderliches Paar Menschenkinder hat sich da zusammengefunden, um eine Ehe auf hyperidealistischer Basis aufzubauen, eine Ehe, deren Wahlspruch jene Worte sein sollen, die in Goethes „Iphigenie" Orest seiner Schwester zuruft: „Zwischen uns sei Wahrheit!" Diese Ehe soll frei sein von Trug und Hinterhalt, jeder Teil beichtet dem anderen rückhaltlos, was ihn drückt. Und als sich endlich die Notwendigkeit ergibt, einander

wieder die volle Freiheit, sie hören auf, Gatten zu sein, und werden die besten Freunde der Welt, denn „sie ergänzen einander“ so gut. Und dieses eigenartige Scheiden erfolgt auch in eigenartiger Weise: Cäcilie sagt ihrem „gewesenen“ Gemahl: „die Lieder für das Konzert, die nimmst du wohl noch mit mir durch, nicht wahr? Und auch am Abend selbst hast du wohl die Freundlichkeit, mich zu begleiten?“, ganz ruhig und gefasst, etwa so, wie eine Hausfrau dem gekündigten Dienstmädchen sagt: „Nicht wahr, Kathi, bevor Sie gehen, machen Sie noch Ihr Zimmer und die Küche Grund, damit ihre Nachfolgerin alles sauber findet?“ — „No, natürlich, gewiss, gnä' Frau!“

Herr und Frau Adams sind sehr stolz auf ihre gegenseitige Aufrichtigkeit, wenigstens im ersten Akt, wo sie sagen: „Jetzt haben wir eben den Lohn davon, dass wir immer ehrlich gewesen sind“ usw.; im zweiten Akt wackelt die Geschichte bereits, und im dritten, „ach im dritten“, da bekennen beide „Übermenschen“ ganz geknickt, dass sie sich zuviel zugetraut haben. Sie glaubten, bei ihnen fehle es vollständig an der berüchtigten „Ehelüge“ und haben sich eben gründlich getäuscht. Cäcilie selbst gesteht dies ein: „Wahr? Sind wir 's denn immer gewesen? Nein, ich glaub' es nicht mehr. Wenn alles andere wahr gewesen ist, dass wir beide uns so schnell darein gefunden in jener Stunde, da du mir deine Leidenschaft für die Gräfin und ich dir meine Neigung für Sigismund gestand, das ist nicht wahr gewesen . . . . . dann wären wir wahr gewesen, und wir waren es nicht!“ Und Amadeus gibt klein bei, und, indem er vor sich hin murmelt: „Gut, denn, wir waren es nicht, und wenn wir 's gewesen wären?“, geht er rasch mit Hut, Stock und Handtasche ab. Und die naiven, altmodischen Gemüter im Zuschauerraum, die in

der vorhergehenden Szene, als Peterl, — nebenbei bemerkt, macht einem dieser Name ebenso nervös wie die aus nicht zu ergründenden Motiven auf lauter „us" endigenden Namen Amade-us, Albert-us, Wedi-us — zu seinen sich wieder einmal „Wahrheiten" sagenden Eltern hereinstürmte, die Versöhnung, das berühmte „Ende gut, alles gut" erwarteten, sind tüchtig ad absurdum geführt. Versöhnung durch das Kind! pfui, wie gewöhnlich, wie verbraucht! Und der „Hanswurst" des Stückes, der Lebensphilosoph Albertus bemerkt wohlgefällig: „Jetzt wäre doch der Augenblick, in dem ihr euch mit absoluter Sicherheit in die Arme stürztet, wenn ihr das Glück hättet, erfunden zu sein, ... allerdings von einem anderen als von mir." Für Albertus-(Arthur Schnitzler) sind solche Banalitäten abgetane Sache, überwundener Standpunkt. Leider! Für eine Novelle, vielleicht sogar für einen voluminösen Roman, wäre das Stück in seiner jetzigen Fassung brauchbar, dramatisch aber ist es mangelhaft und inkonsequent durchgeführt, wie denn alle im „Zwischenspiel" auftretenden Hauptpersonen herzlich inkonsequent sind. Der Novellist hat hier den Dramatiker überholt; doch wo blieb der Psychologe? Albertus-Schnitzler hat aus dieser neuen Art von Ehe ein Stück gemacht und versprochen „dass wir diese neue Art von Ehe wenigstens von $^1/_2$8 Uhr bis 10 Uhr begreifen" würden. Er hat zu viel versprochen, wir begreifen sie nicht einmal in diesen $2^1/_2$ Stunden.

Amadeus Adams „kann und will nicht lügen", „Verstellung liegt seiner Natur fern, dabei ist er beileibe kein Neuerer", doch „könnte er klüger, energischer, konsequenter sein". Er ist eine Art missglückter Übermensch, wankelmütig, verschroben, sinnlich. Adams meint, dass Menschen seines Schlages einen begangenen Fehler nur einzugestehen

brauchen, und sofort muss die liebende Mitwelt ihn verzeihen, mag er auch noch so arg gewesen sein. Der bekannte Künstlerzäsarenwahnsinn! Trotzdem glaubt er an ein Kismet, von dem er oft spricht. Sobald er die Freiheit und die Liebe zur Gräfin satt hat, sobald er der Villa, „die am Wasser liegt, leuchtend und weiss“, überdrüssig ist, erregt seine Frau plötzlich wieder sein Gefallen, er beschliesst aus dem edlen, „kameradschaftlichen“ ein mehr praktisches, „ehegattliches“ Verhältnis zu machen, ja er wird sogar eifersüchtig und mordgierig. Aber alle seine schönen Pläne fallen ins Wasser, denn mit der Mordgier ist es nichts, weil kein geeignetes Objekt vorhanden ist: Fürst Sigismund überzeugt ihn von der Lauterkeit seiner Beziehungen zu Frau Cäcilie — und aus der „Ehegattlichkeit“ wird auch nichts, weil jetzt Cäcilie streickt und ihren girrenden Gemahl mit allen jenen Vernunftgründen abspeist, die er ihr seiner Zeit auftischte. Warum sie das tut, obwohl sie ihn doch wirklich liebt und er reuig abbittet, obwohl ein herziges Kind da ist — das nervös machende Peterl — obwohl sie einander brauchen, obwohl, kurz gesagt, alles klappt, das ist nicht einzusehen.

Frau Cäcilie ist nicht minder inkonsequent und sonderbar als ihr Amadeus. Sie gehört zu jenen Ibsen-Schnitzlerschen Frauen, die unbefriedigt und unverstanden sind, sie gleicht in ihren Wünschen der hysterischen Johanna Wegrath, wie diese klagt sie: „Ich habe ja noch . . . . . ich habe ja noch so wenig erlebt. Und ich sehne mich darnach. Ich sehne mich nach allem Schmerzlichen und Süssen, nach allem Schönen und nach allem Kläglichem, was das Leben bringt. Ich sehne mich nach Stürmen, nach Gefahr — vielleicht nach mehr . . . .“ Auch sie sagt, wie Justina und Anna („Puppenspieler“), die beide einen Augen-

8*

blick hatten, in dem der Geliebte von ihnen hätte alles erreichen können, bezüglich des Tenor Wedius: „Geschehen ist nichts, aber wäre ich dort geblieben — wer weiss!“ . . . . .

Im Gegensatze zu Amadeus hat sie die eheliche Treue gewahrt, auch in der Freiheit, obwohl umschwärmt und gesucht. Nur im Gedanken hat sie viel, sehr viel gesündigt. Angeblich hätte sie in jener Nacht, als sie nach längerer Pause wieder die Geliebte ihres Gatten wurde, jeder geniessen können, der gerade da gewesen wäre, so heiss war ihr sinnliches Verlangen, das nach Befriedigung schrie, gleichgültig, wer sie ihr gewährte.

Cäcilie wird uns als fleissig, treu und hochanständig geschildert; die Motivierung, mit der sie jede Versöhnung mit ihrem Gatten verweigert, lautet: „Wir haben uns zu viel zugetraut oder zu wenig . . . . Andere finden sich ab, ich kann es nicht!“ Vielleicht kann Frau Cäcilie nur deshalb nicht mehr in ein Zusammenleben mit ihrem Manne einwilligen, weil sie nicht darüber hinwegzukommen vermag, dass Amadeus der Geliebte der Gräfin war, während sie, statt Gleiches mit Gleichem zu vergelten. sich mit Phantasielieben begnügte! Das wären nur zu begreifliche Gefühle einer unbegreiflichen Frau.

Unter den übrigen Personen ist Albertus, der heiter-skeptische Räsonneur, hervorzuheben, der hier als Prophet, Satiriker und Philosoph fungiert. Auch er ist nicht minder eingebildet als die anderen, aber bei ihm gewinnt alles einen humoristischen Anstrich. Albertus spricht gewissermassen stets in knappster Kürze den verbindenden Text zu den Bildern, die sich in diesem Stücke vor unseren Augen abrollen.

Der Ruf des Lebens.

Schauspiel in 3 Akten, 1905.

„Meinem Freunde Hermann Bahr."

Zum erstenmale aufgeführt am 24. Februar 1906 im Berliner Lessingtheater.

Marie Moser, die Tochter eines hochbetagten, pensionierten Offiziers, verbringt ein Leben voll Trauer und Entsagung als Pflegerin ihres dahinsiechenden Vaters. Einmal durfte sie auf einen Ball gehen und lernte dort einen Leutnant, Max mit Namen, kennen. In ihr erwacht die heisse Sehnsucht, diesem Manne anzugehören, weshalb sie die Werbung des Adjunkten Rainer abschlägt. Max dient als Offizier bei den blauen Kürassieren, bei demselben Regiment, das vor dreissig Jahren durch seine voreilige Flucht den Verlust einer Entscheidungsschlacht verschuldete. Als jetzt ein Krieg ausbricht, beschliessen Offiziere und Mannschaft dieses Regimentes, die Scharte von damals, an der sie persönlich ganz unschuldig sind, auszuwetzen und alle nach tapferem Kampfe zu sterben. Sobald Marie von ihrem Vater erfährt, dass er vor dreissig Jahren als Leutnant bei den blauen Kürassieren das ganze Unheil anstiftete und doch als der einzige am Leben blieb, vergiftete sie ihn. Sie selbst aber eilt rasch zu Max, um sich ihm für die letzte Nacht, die er noch zu leben hat, hinzugeben. Sie verwirklicht ihre Absicht, doch am Morgen, nachdem Max sie genossen hat, erschiesst er sich, da sein Oberst ihn Tags zuvor mit seiner jungen Gattin überrascht, diese getötet, ihn aber voll Verachtung verschont hat. Marie zieht sich in die Einsamkeit zu ihrer Tante zurück, deren jüngste Tochter nach einem kurzen Dasein

von Lust und Liebe im Wahnsinn stirbt; um Mariens Verbrechen wissen nur ihre beiden Freunde, jener Adjunkt und der Hausarzt ihres Vaters, die beide davon keinen Gebrauch machen, sondern sie trösten, so gut es geht. Sie haben beide Marie geliebt und ebenso auf weiteres Glück verzichtet, wie es Marie selbst jetzt tut.

Was man bisher an Schnitzler besonders rühmen durfte, das war seine Kunst, mit den denkbar einfachsten Mitteln zu arbeiten und nur durch die Dichtung selbst zu wirken, ferner die Klarheit seiner Charaktere und Probleme, mochten sie anscheinend auch noch so verklausuliert und in Dunkel gehüllt sein. Diese beiden eminenten Vorzüge nun vermisst man einigermassen in diesem Stücke. Einerseits finden sich ganz deutliche Spuren einer ziemlich stark einsetzenden „Effekthascherei", die sich in den zahlreichen szenischen Bemerkungen des Dichters, besonders im ersten und letzten Akt äussert, so dass sich die Geschichte wie eine Art heiterer „Ahnfrau" oder „Elga" ausnimmt, andererseits ist das ganze Stück, sein Ausgang, einzelne Personen recht schwer verständlich. Und zu guter Letzt ermüdet eine oft allzuumfangreiche, philosophisch-theoretische Dialogführung, ganz abgesehen davon, dass die Sprache stellenweise unangenehm an den berüchtigten Lohenstein erinnert, wahrscheinlich um anzudeuten, dass dieses Stück nicht in der „Gegenwart spielt".

Neben diesen nicht zu unterschätzenden Mängeln sollen selbstverständlich auch die Vorzüge des Schauspieles betont werden. Die Probleme sind originell und spannend, nur müssten sie präziser ausgearbeitet werden, manche Charaktere sind sehr gelungen gezeichnet, es finden sich viele treffende Aussprüche; die Handlung schreitet wirkungsvoll vor und auch der dramatische Aufbau ist logisch und konsequent.

„Der Ruf des Lebens“ enthält meines Erachtens, drei Grundideen:

1) Wieder das Problem des sich voll und ganz Auslebens, das wir bereits aus dem „einsamen Weg“ kennen, das Prinzip: „Freut euch des Lebens, weil noch das Lämpchen glüht, pflücket die Rose, eh' sie verblüht“.

2) Das Problem vom Wert des Lebens überhaupt, wie es bei Schiller heisst: „Ist Leben doch des Lebens höchstes Gut, ein Rasender, der es umsonst verschleudert.“

3) Der Gedanke, dass oft hundert Unschuldige durch den Fehltritt eines Schuldigen leiden, der selbst der Strafe entgeht .... „das ist der Fluch der bösen Tat, dass sie fortzeugend Böses muss gebären“ .....

Der alte Moser ist ein Verräter, ein boshafter, widerwärtiger Patron, auf den Schillers Ausspruch passt: „das Leben ist das einz'ge Gut des Schlechten“; an diesem armseligen, in Krankheit und Siechtum hingeschleppten Leben hängt er mit geradezu abstossender Angst und Gier, sich und den anderen zur Qual. Er fühlt eine satanische Freude darüber, dass er, der neunundsiebzigjährige, lebt, während zwanzigjährige Jünglinge, eigentlich durch sein Verschulden, in den Tod gehen müssen. Als junger Mensch freilich, da war er noch ein „Held“, er selbst sagt, dass es „das Warten, das ewige Warten“ war, dass ihn zum Feiglinge machte. (Vgl. Lamartine: „Le soldat qui n'agit pas, perd toute la force de l'enthousiasme et de l'elan; il est plus difficile d'attendre la mort que de la braver.“) Hierin ähnelt er dem Oberst, der auch nicht warten, seinen Beruf nicht zur Spielerei machen wollte, sondern kämpfen und fallen als echter Soldat, ob aus reiner patriotischer Begeisterung oder, wie es im

Regiment hiess, aus Verzweiflung über die Untreue seiner Frau, das ist nicht festgestellt.

Marie Moser gleicht in gewissem Sinne Johanna Wegrath: auch sie will leben zur Lust des geliebten Mannes, wenn auch nur ein paar Stunden, auch sie geniesst und erlebt in diesen paar Stunden mehr, als andere in Jahren. Doch sie lebt weiter, obwohl der Geliebte stirbt, während Johanna freiwillig in den Tod geht; Marie begreift selbst nicht, wie sie es wagt, weiterzuleben gleich Menschen, „die nicht alle Süssigkeit und alle Schrecken der Welt ausgekostet“, sie sehnt sich sogar nach dem Leben. Marie hat das Prinzip „potius sero quam numquam“ zu lieben verwirklicht, sie hat das Aeusserste getan, um diesen Grundsatz einhalten zu können. Hat sie doch ihren Vater vergiftet, um sich an ihm dafür zu rächen, dass er den Tod des Geliebten indirekt verschuldete, und um sich jene Freiheit zu verschaffen, die sie sonst zu spät erlangt hätte. Marie hat die Verbrechen der „Untreue, Buhlerei und des Mordes“ begangen, um eine Nacht glücklich zu sein und zu beglücken. Sie hat den Vater, den Geliebten, die Freundin, sterben sehen und sie lebt und sehnt sich zu leben. Und warum? Der Dichter selbst beantwortet diese Frage, indem er den Arzt zu Marie sagen lässt: „Wer weiss, ob ihnen nicht später, viel später einmal aus einem Tag wie der heutige der Ruf des Lebens viel reiner und tiefer in die Seele klingen wird als aus jenen anderen, an dem sie Dinge erlebt haben, die so furchtbare und glühende Namen tragen wie Mord und Liebe“. Der Ruf des Lebens!

Max ist, obwohl er seinen Oberst, der ihm ein so treuer Freund ist, hintergeht und belügt, doch ein braver, edler Mensch und ein tapferer Soldat. Siegreich widersteht er allen Lockungen Irenes; noch eine Nacht des Glückes, dann sühnt

er, indem er den Reigen seiner dem Tode geweihten Kameraden eröffnet, ohne auf den Ruf des Lebens zu achten, ein Idealist in seiner Art.

Katharina, die sich ohne Zwang, durch eigenen Willen zur Dirne macht, um die kurze Spanne Zeit, die sie noch zu leben hat, vollauf zu geniessen, verkörpert das Prinzip des „sich Auslebens“ .... „Mein Lebenslauf ist Lieb' und Lust.“ ..... Nach ihrer Auffassung hat sie schön gelebt und „in schönen Träumen geht sie hinüber“.

Rainer und Schindler sind Idealisten; beide lieben Marie, beiden bleibt sie verwehrt. Der Eine gestand ihr seine Neigung und verzeiht, sobald er die Triebfedern zu ihrer Handlungsweise erkennt, denn „tout comprendre c'est tout pardonner“. Er geht ohne Groll im Herzen. Der Andere liebt sie still und heimlich; als er die Aussichtslosigkeit seiner Liebe einsieht, geht auch er, gefährliche Abenteuer, Vergessen zu suchen. Zuvor aber weist er Marie durch Trost und Ratschlag auf den rechten Weg, er rettet sie aus schwerster Verzweiflung.

Und aus dem Jubeln der spielenden Kinder tönt uns der Ruf des Lebens von Neuem entgegen, diesmal heiter und hoffnungsfreudig .....

„Der Puppenspieler“

Studie in 1 Akt, 1906

Gehört zum Zyklus Marionetten, in dem noch Aufnahme fanden:

„Der tapfere Kassian“ und „Zum grossen Wurstel“

Puppenspiel in 1 Akt — Burleske in 1 Akt

Diese Studie wurde auf einem Schnitzlerabend im Karltheater gegeben und am 4. Mai 1906 vom Ensemble des Lessingtheaters im Theater a. d. Wien aufgeführt.

Der Schriftsteller Georg Merklin trifft nach elf Jahren zufällig mit seinem Jugendfreunde Jagisch zusammen. Während Jagisch in geordneten Verhäl nissen lebt, Weib und Kind hat und in einem behaglichen Heime wohnt, ist Merklin verbummelt und herabgekommen, mit sich und der Welt zerfallen. Zu seinem Erstaunen erfährt er, dass er eigentlich das Glück des Jagisch und dessen Frau, Anna, begründet hat. Denn vor elf Jahren war Jagisch sehr schüchtern und „armselig“ und aus Mitleid hat Merklin ihn bei einem heiteren Mahle mit Anna zusammengebracht, nachdem er diese überredet hatte, gegen Jagisch recht verliebt zu tun. Und sie hat seinem Wunsche Folge geleistet, denn sie ist in Merklin verliebt gewesen und hat gehofft, dieser werde eifersüchtig werden und sich ihr endlich erklären, wenn sie mit Jagisch zärtlich sei. Doch dies geschah nicht, vielmehr ist Merklin bald darauf verreist, hat seine ehemalige Geliebte Irene geheiratet und von ihr ein Kind bekommen. Als dieses starb, hat Irene ihn hintergangen und verlassen. Jagisch aber hat jene Anna zu seinem Weibe gemacht und lebt mit ihr in glücklichster Ehe. Merklin sieht dies und geht, nachdem er erkannt hat, dass er nicht mehr unter fröhliche Menschen passe, und dass Ruhe und Ordnung für ihn nicht mehr taugen.

Es ist eine kleine dramatische Studie, mit der uns Schnitzler hier erfreute, und die nur dann volle Wirkung zu erzielen vermag, wenn sie eine verständnisvolle, feine Darstellung findet. Gleich auf den ersten Blick fällt jene Aehnlichkeit mit „Paracelsus“ auf, die sich sowohl in der Idee wie in der Ausführung kund gibt. Auch Paracelsus hat mit Menschen gespielt und vermeinte, das Schicksal zwingen zu können, musste aber schliesslich erkennen, dass er heillose Verwirrung ange-

stiftet habe und selbst aus der Fassung gebracht worden sei. Aehnlich Merklin, der Puppenspieler, der sich in dem Wahne befindet, er sei der Marionettendirektor und die Menschen seien seine Marionetten, die er am Bindfaden bewegt. Er glaubt, dass es ihm gelingen werde, das Schicksal zu übertölpeln, sieht aber schliesslich ein, dass auch er nichts sei als eine Marionette, dass er der Gefoppte ist.

Das ist der Grundgedanke dieser unendlich feinen Studie: das Schicksal ist „gross und gigantisch", die Menschen aber sind Puppen in seinen Händen. Und wenn eine solche Puppe einmal vom Grössenwahne befallen wird und selbst gerne Direktor spielen möchte, wird sie alsbald von diesem Schicksale „zermalmt".

Während aber Paracelsus eingesteht, dass er nicht die Macht habe, gegen das unergründliche, allgewaltige Fatum anzukämpfen, täuscht Georg Merklin sich und die andern über sein eigenes Unvermögen hinweg, er bleibt eingehüllt in den Nimbus seiner Ueberlegenheit über dieses Schicksal, er „macht — wie Alfred Polgar, der scharfsinnige Wiener Kritiker, so treffend bemerkt — aus seiner Armut ein Lebensprinzip, aus seinem Ueberzieher, den er mangels eines Rockes im Zimmer behalten muss, eine Sache seines Toilettengeschmackes. Zwischen der Sphäre des Normalmenschen, die er, und der Sphäre des Genies, die ihn verschmähte, kommt er auf den Misthaufen der nihilistischen Weltanschauung zu sitzen". Georg Merklin, der Bohemien, das verbummelte Genie, glaubte die Geschicke der anderen mit starker Hand lenken zu können, war jedoch nicht einmal imstande, sich selbst vor dem jähen Sturz in den Abgrund zu bewahren. Er erinnert lebhaft an Ulrik Brendel in Ibsens „Ros-

mersholm"; auch er schreibt seine erhabensten Werke nicht nieder, er trägt sie in seinem Innersten verborgen, die blöde Menge schreit zwar: „Es fällt ihm nichts mehr ein!" Doch was tangiert ihn das? Und es ist gut, dass er es nicht versucht, diese „Werke" niederzuschreiben, sonst käme er vielleicht auch zu jener beschämenden Erkenntnis, die Ulrik Brendel in die köstlichen Worte kleidet: „Gerade als ich parat stand, das Füllhorn zu leeren, mache ich die penible Entdeckung, dass ich bankerott bin. Während fünfundzwanzig Jahren sass ich da wie der Knauser vor seinem verschlossenen Geldkasten. Und nun gestern — als ich ihn öffnen und den Schatz hervorholen will — ist keiner da. Der Zeitenzahn hat ihn zu Staub zernagt, der war niente und nichts von dem ganzen Staat übrig."

Georg hat sich gross und mächtig gefühlt, er hat sich überhoben und ist tief gestürzt . . . . . . „Es ist nur ein kleines Stück Weg vom Kapitol bis zum tarpejischen Felsen" . . . . möchte man mit einer kleinen Variation jenes berühmten Ausspruches Mirabeau's sagen . . . Verraten, verbittert, vereinsamt steht Merklin jetzt da; er hat die Wahrheit der Goethe'schen Worte erfahren: „Du glaubst zu schieben und du wirst geschoben." Nur eines ist ihm geblieben: sein Stolz, der vielleicht noch immer nichts anderes ist als eine Art versteckten Grössenwahnes. Unter dem Deckmantel einer wehmütigen, unendlich traurigen Ironie sucht er es so darzustellen, als wäre es sein Wille gewesen, dass es so kam, als wäre das, was andere Menschen für Glück halten, ihm ein Nichts, das er gar nicht beachtet. Und noch immer meint er, dass er über Tod und Leben seiner Nebenmenschen gebiete, er braucht einen nur anzuschauen und dabei zu denken: „Stirb!" und gleich ist

der Betreffende tot. Und Merklin erzählt von dieser schönen Gabe so ruhig, so sicher, dass uns ein Gruseln überläuft und wir ängstlich darauf warten, dass er jetzt z. B. den kleinen Georg ansieht und dabei sein „Stirb“ denkt, und dass zehn Minuten darauf das Kind sich schneidet oder unglücklich stürzt und tot liegen bleibt.

Und trotzdem ist Merklin nicht mehr jener hochfahrende, eingebildete Mensch, der er einstmals war, der sich über all das kühn hinwegsetzen wollte, was andere ihr Schicksal nennen. Bitter ernst und traurig klingen aus dem Munde dieses vormals so siegesgewissen, stolzen Mannes die Worte: „Glücklich! Ich würde nicht wagen, ein solches Wort so kühn hinauszuschmettern, das ist vielleicht eine Art, Unheil heraufzubeschwören.“ Georg Merklin als Fatalist!

Und Merklin geht aus dem Hause seines Freundes wahrscheinlich auf Nimmerwiedersehen. Er will den Ausruf Lessings noch immer nicht beherzigen: „Begnügt euch doch ein Mensch zu sein!“, denn er selbst sagt, dass er nicht zum Familienmitglied geboren sei, dass er sich nie daran gewöhnen könne, zu festgesetzten Stunden zu speisen, dazu noch auf einem weissen Tischtuch und unter einer Hängelampe. Für stilles Glück und Häuslichkeit taugt er nicht, er muss wandern, wandern, um Schicksale anderer an sich vorbeigleiten zu lassen und sie zu studieren, vielleicht um selbst bestimmend „einzugreifen“. Oder sind es andere Gründe, die ihn aus dem friedlichen, glücklichen Heime seines Freundes treiben? Ist es schmerzliche Reue über das eigene verlorene, verscherzte Glück, ist es Egoismus?

Anna Jagisch gesteht in Gegenwart ihres Gatten ein, wie sehr sie einst den „andern“ ge-

liebt, wie sehnsüchtig sie darauf gewartet hat, ihm ihr Fensterlein öffnen zu dürfen und — wie er nicht kam; genau so hat Justina auf Parazelsus gewartet, um ihm alles zu gewähren, was er nur verlangen würde. Anna und Justina haben beide vergebens gewartet und sich endlich den „zweiten" genommen, mit dem sie auch recht glücklich sind, allerdings nur „ein friedlich Glück, wenn auch nicht allzu glühend."

Ein Kritiker hat diese Studie „ein nachdenkliches Stückchen, das in innerer Sammlung ausgekostet sein will und das durchaus nicht nach klatschenden Händen schielt" genannt. Und doch reisst uns gerade die schlichte, einfache Lebenswahrheit zu lautem Beifalle fort, zumal wenn die Rolle des Merklin von einem Schauspieler wie Bassermann gegeben wird, der in der Tat jene Worte Schillers verwirklicht:

„Drum muss er (der Mime) geizen mit der Gegenwart,
Den Augenblick, der sein ist, ganz erfüllen,
Muss seiner Mitwelt mächtig sich versichern
Und im Gefühl der Würdigsten und Besten
Ein lebend Denkmal sich erbaun."

Wie angedeutet, haben unter dem Namen „Marionetten" drei Einakter in einem Buche Platz gefunden; dass ich nur den ersten, nämlich den „Puppenspieler", erörterte, hat seinen Grund darin, dass die anderen beiden im Vergleiche zu ihm und Schnitzlers Werken im allgemeinen als allzu unbedeutend erscheinen.

Dämmerseelen

Novellen, 1907

„Und so dämmert ihr Wesen hin, wie nach unbekannten oder ungewissen Zielen“ ...... „alles, was der Dichter berichtet, Erzählungen wirklicher Geschehnisse und Geständnisse ferner Träumereien, schwebt wie im gleichen matten Schimmer vorüber“ .... Ich habe zwei Sätze aus der vierten Novelle dieses Bändchens, „Die Fremde“ betitelt, variiert, um mit des Autors eigenen Worten möglichst prägnant seine „Dämmerseelen“ zu charakterisieren. Fünf „geheimnisvolle“ Geschichten, deren jede in einen Todesfall ausläuft, in denen unendlich viel vom „Tode“ gesprochen und erzählt wird, sind hier unter dem nicht minder „geheimnisvollen“ und spannenden Namen „Dämmerseelen“ vereinigt.

Wie immer, so ist auch diesmal die Sprache melodisch und doch knapp, nie phrasenhaft oder weitschweifig. Und trotzdem kann man sich des Eindruckes nicht erwehren, dass auch sie hier etwas „Geheimnisvolles“ an sich hat. Leicht, heiter, ja fast in humoristischem Tone wird uns von düsteren, furchtbaren Begebenheiten Mitteilung gemacht, dann wieder ernst gewichtig und mit einem beinahe schaurigen Beigeschmacke von lächerlichen, lustigen Dingen erzählt. Und diese Dinge selbst? Sie sind einerseits unbedeutend, alltäglich, andererseits schwerwiegend und nervenerschütternd. Ein wundervoll unklares Gemisch!

Diese fünf Novellen möchte ich als „Schicksalsnovellen“ bezeichnen; sie gleichen jenen „Schicksalstragödien“, die Schnitzler geschaffen hat. Schicksal und Hypnose haben auf den Dichter stets einen

starken Reiz ausgeübt, davon zeugen „Die Frage an das Schicksal“, „Sterben“, „Parazelsus“, „Der Schleier der Beatrice“, „Die Frau mit dem Dolche“, „Der einsame Weg“, „Der Puppenspieler“, davon zeugen auch seine „Dämmerseelen“. Doch Schnitzler geht nicht vom Grundsatze Gottfried Kinkels aus, der die Meinung vertritt: „Sein Schicksal schafft sich selbst der Mann!“, er ist vielmehr in allen oben angeführten Werken der Ansicht, dass der Mensch trotz seiner Ueberhebung, seines Hochmutes nichts anderes sei, als ein totes Werkzeug in den Händen dieses allgewaltigen, „gigantischen“ Geschickes. Geringfügige, lächerliche Vorfälle, Kleinigkeiten machen das „Schicksal“ aus, und deshalb mag auch der Dichter in seinen „Dämmerseelen“ so oft in geradezu scherzhafter Weise von diesen Lappalien sprechen, die für uns Menschen zum „Schicksale“ werden.

Wir hören, dass Menschen unverdient an einem Nichts, an einem blossen Wahne zugrunde gehen, wir möchten hellauf lachen über diesen „komischen“ Tod, und doch bleibt uns das Lachen in der Kehle stecken, ein kalter Schauder überläuft uns, denn eigentlich kranken wir Irdischen alle ausnahmslos an diesem Wahne, dem der Freiherr von Leisenbohg, dem Albert, Andreas Thameyer und Franz von Umprecht erliegen. Ist es Aberglaube? Ist es eine dumme Schwäche? Wer könnte es wagen, darauf zu antworten, diese Frage endgültig zu lösen?

„Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg“ ist es, als er nach jahrelangem geduldigen Warten eine Stunde des Glückes durchkosten durfte, an dem grässlich klingenden Fluche — es ist fast wie in einem der berüchtigten Schauderromane — „Ich fluche ihm, ich fluche ihm, der Erste, der diese Lippen küsst, diesen Leib umfängt nach mir, soll

in die Hölle fahren! . . Der Himmel hört den Fluch von Sterbenden . . . Hüte dich, hüte dich, in die Hölle mit ihm, in Wahnsinn, Elend und Tod! Wehe! wehe! wehe!" zugrunde gehen zu müssen oder vielleicht auch an dem abstossend brutalen Egoismus eines nordischen Tenors, der sich seinen Freund nennt.

Nicht viel besser ist das „Schicksal" des Franz von Umprecht in „Die Weissagung", der einer fixen Idee zum Opfer fällt. Dieser Novellette ist ein „Nachwort des Herausgebers" angeschlossen; man könnte ein Plagiat verüben und sich die Worte zu Eigen machen, die der „Herausgeber" in diesem Epilog sagt: „Gerne möchte ich den Inhalt dieser Geschichte für eine frei erfundene Erzählung halten". Eines steht fest, des „Geheimnisvollen" und Rätselhaften wird uns hier genug geboten.

„Das neue Lied" ist das einfachste, wahrscheinlichste und gerade deshalb vielleicht ergreifendste und schönste Stück dieser Sammlung. Es ist die Geschichte einer erblindeten Volkssängerin, das bittere „Schicksal" des „süssen Mädels". Welche starke Wirkung erzielt Schnitzler hier in der denkbar leichtesten Weise, wie tief rührt uns dieses „Schicksal"! Es dringen Tränen ins Auge, wenn man sich vergegenwärtigt, wie eine schöne, verlassene, blinde Sängerin in einem rauchdurchschwängerten Lokale das entzückend-naive Liedchen singt: „Wie wunderschön war es doch früher auf der Welt, wo die Sonn' mir hat g'schienen auf Wald und auf Feld, wo i Sonntag mit mein' Schatz spaziert bin aufs Land, und er hat mich aus Lieb' nur geführt bei der Hand. Jetzt geht mir die Sonn' nimmer auf und die Stern' — und das Glück und die Liebe, die sind mir so fern! Oh, Gott, wie bitter ist mir das gescheh'n — dass ich nimmer soll den Frühling seh'n!" . . . Und die

9

„weisse Amsel" stirbt daran, dass sie ihren Frühling nie mehr schauen durfte.

„Die Fremde" ist wieder eine recht dunkle Geschichte, in der Zufall, Ahnungen und Verhängnis eine hervorragende Rolle spielen. Albert von Webeling erinnert mich an Professor Pilgram in der „Gefährtin"; auch er heiratet eine Frau, von der er weiss, dass ihm nur ein kurzes und unsicheres Glück bevorsteht. Albert ist Fatalist, „er fühlt, dass über ihm ein Geschick anderer und besonderer Art zu walten beginnt" . . . „sein Los musste sich erfüllen". Und so endet dieser tolle Schwärmer durch Selbstmord, ganz so, wie er es vorausgesehen hat. Vorher findet er noch die beneidenswerte Ruhe, mit den Resten seines Vermögens eine Statue des Theoderich zu kaufen, um seiner seltsamen, unheimlichen Gattin, die ihn treulos verlassen hat, eine Freude zu bereiten . . . Und diese todtraurige Erzählung klingt in ein Witzwort aus . . .

Die fünfte Novellette „Andreas Thameyers letzter Brief" ist bereits in einem früheren Zyklus Schnitzler'scher Novellen („Die griechische Tänzerin") aufgenommen und wurde auch anlässlich der Besprechung dieses Werkes erörtert.

Thüringer Verlags-Druckerei, Jena-Ziegenhain